

Esemény–trauma–nyilvánosság

Ráció–Tudomány 16.

Sorozatszerkesztők:
BEDNANICS GÁBOR és BENGI LÁSZLÓ

Esemény–trauma–nyilvánosság

Szerkesztette:
DÁNÉL MÓNICA – FODOR PÉTER – L. VARGA PÉTER

RÁCIÓ Kiadó
Budapest, 2012

A kötet megjelenését a
81636 számú OTKA pályázat
támogatta

A borító Melissa Martin *Dining Room* (2006)
című képének felhasználásával készült

© Szerzők, szerkesztők, 2012
© Ráció Kiadó, 2012

Tartalom

<i>Előszó</i>	7
KULCSÁR SZABÓ ERNŐ Az irodalomtörténet(írás) problémája Megírható-e egy hozzáférhetetlen „mibenlét” története?	11
GYÁNI GÁBOR Kulturális trauma: adott vagy teremtett?	38
KRICSFALUSI BEATRIX Tanúságtétel, performancia és nyilvánosság Elfriede Jelinek <i>Rohonc (Az öldöklő angyal)</i> című színházi szövegében	58
LÉNÁRT ANDRÁS Az erőszak tere A budapesti pártbizottság 1956-os ostromának ábrázolásai	79
DÁNÉL MÓNICA Kihordó természet, kultúra, nők – belső gyarmatok Kortárs magyar filmek posztkoloniális olvasatai	112
BOLGÁR DÁNIEL A múlttal végképp szembenézni? Traumatikus történés és történelmi elbeszélés	134
MENYHÉRT ANNA Trauma és díszletek Kosztolányi Dezsőné Harmos Ilona: <i>Tüzes cipőben</i>	149
KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN Döntés, forma és reprezentáció Carl Schmittnél	161

VAJDA KÁROLY	
Életszerűség és véletlenszerűség	
Az irodalmi esemény fakticitása	182
LÓRINCZ CSONGOR	
Az eskük hálójában. Esemény, ígéret és szerződés	
Kleist <i>Die Marquise von O...</i> című elbeszélésében	193
HANSÁGI ÁGNES	
A regény a politikai napilap médiumában	230
BEDNANICS GÁBOR	
1906	
Egy (?) irodalmi esemény „története”	264
BENGI LÁSZLÓ	
Írói hírnév és/vagy újságírói névtelenség	
Kosztolányi szövegfogalmának változásáról	277
SZIRÁK PÉTER	
Utaztatás és tanúságtétel	
Illyés Gyula és Nagy Lajos Oroszország-útirajzai	298
FODOR PÉTER – L. VARGA PÉTER	
Esemény, rögzítés és tapasztalat szétkapcsolása	
Dilemmák az Ellis-életmű olvasásában	311
HALÁSZ HAJNALKA	
Nyelvtörvények zaj és kód között	
Kiazmusok és bináris rendszerek Jakobson és Saussure modelljeiben	333
SMID RÓBERT	
Lehetséges-e egy szövegtest kiemelkedése az irodalom történetiségéből?	
Szerb János mint versben bujdosó	361
<i>Névmutató</i>	383

Előszó

A kötet tanulmányai egy négyéves kutatási program első szakaszát zárják. A *Történet – médium – nyilvánosság* címet viselő projekt átfogó tudományközi együttműködés keretében valósul meg. A benne részt vevők többek közt azokra a kérdésekre keresik a választ, miként határozható meg a történelmi és az irodalmi esemény mibenléte, mitől válik a történet eseménnyé, s milyen szerepe van az esemény létrejöttében azoknak a mediális feltételeknek, melyek közt a történetet olyan eseményként észleljük, amelynek bekövetkezése után megváltozik ön- és világértelmezésünk. A kutatás célja továbbá az irodalmi esemény jelenségének olyan vizsgálata, amely magában foglalja az irodalmi – és nem csak irodalmi – nyilvánosság szerkezetének irodalom- és médiatörténeti, valamint történettudományi szempontú elemzését. Az interdiszciplináris közelítésmódot és együttműködést az indokolja, hogy az irodalmi esemény értelmezhetőségét nem lehet elválasztani sem a történelem tapasztalatától, sem annak a nyilvánosságnak a szerkezetétől, amelyben – eseményként – megjelenik. A kötet tanulmányait a kutatási program keretében eddig lezajlott két tudományos eszmecsere készítette elő: a 2010 márciusában *Trauma – esemény – szimptóma* címmel rendezett workshop, majd 2011 novemberében az ugyanezen a címen rendezett konferencia.

A széleskörű interdiszciplináris együttműködés különböző tudományterületek kutatóinak közös munkáját tette lehetővé, így a kötetben szereplő tanulmányok is eltérő szempontok alapján, változó hangsúllyal közelítenek történelmi és irodalmi esemény, valamint az azok létrejöttét előfeltételező nyilvánosság korszakokként és kultúráként változó kondícióinak vizsgálatához. Az itt olvasható írások egyfelől az irodalmi esemény mibenlétének történeti és diszkurzív formációit vizsgálják: azt tehát, hogy az irodalmiság-

ról és a kánonról alkotott nézetek az irodalomtudományos diskurzusban miként hatottak az – akár az értelmező nyelvet és eljárást irányító koncepció ellenében – a megértésteljesítményekre. Másfelől ama kérdés kapott hangsúlyt, hogy mi a státusa azoknak a történeteknek, amelyek anélkül válnak eseménnyé, hogy a beszéd szintjén meg tudnának jelenni, s vannak-e az ilyen történeteknek általános formái. E téren történelmi tapasztalat és traumatikus történés viszonyának értelmezhetősége tesz szert jelentőségre, tulajdonképpen annak a „tudásnak” a kutatása, hogy a történeti és irodalmi szövegek, illetve a fotográfia és a film tanúskodnak-e, s ha igen, miként, e történés formáiról. A kötet címének második hívszava tehát azt – a kutatásban relevánssá váló – irányt jelöli, amely a traumatikus tapasztalatok irodalmi, állóképi és filmes elbeszélésének lehetőségeiről tájékoztat a kulturális trauma történettudományi interpretálhatóságának, valamint a kortárs traumaelméletek horizontjában. A traumatikus tapasztalatok elbeszélhetőségének kérdése, illetve egyáltalán az ilyen jellegű látencia mediális nyomainak „olvashatósága” elsősorban a holokauszt, Trianon, valamint az 1956-os forradalom, továbbá az elnyomó-autokratikus politikai rendszerek, a többségi és a kisebbségi identitás hangsúlyeltolódásai felől kap nyomatékot. A tanulmányok ugyanakkor arra a kérdésre is keresik a választ, miben áll a traumatikus történeteket „elbeszélő” szövegek, képek és filmek esztétikai hatásmechanizmusa, milyen viszony tételezhető történés és esztétikum közt, de kitérnek arra is, hogy egyes teoretikusok miként értelmezték újra a történelmi tapasztalatot mint performatívumot a jogfilozófia felől.

A kötet harmadik fontos súlypontját a nyilvánosságnak a történelmi és irodalmi esemény, valamint a traumatikus történés és a látencia létrejöttében betöltött szerepe jelenti. Egy esemény leírása vagy esztétikai megragadása mindig fölveti a nyilvánosság terének, illetve az irodalmi szöveg, a fotográfikus és filmes bemutatás megértésének, nyilvános recepciójának kérdését, hiszen a történetek performativitása – s ilyen értelemben „igazsága” – összefügg azokkal a nyelvi-mediális feltételekkel, amelyek közt annak elbeszélése, „reprezentációja”, esztétikai „kódolása” végbemegy. A történelmi tapasztalat személyes „igazsága” és a nyilvános tér, amelyben elbeszélés és esztétikai megjelenítés az autentikusság jellegét ölti magára, a mindenkori nyilvánosság mediális technikáihoz kapcsolódik, azaz függ azoktól a rögzítő, tároló és közvetítő rendszerektől, amelyek létrejöttében is szere-

pet játszanak. A tanulmányok az irodalmi nyilvánosságot annak különböző történeti indexei segítségével igyekeznek megragadni. Ami általuk kirajzolódik, az a modern irodalmi formák, beszédmódok és a kulturális nyilvánosság ezeket értelmező-alakító, helyenként jelentékeny diszkurzív különbségeket feltáró feszültsége, valamint a történeti-személyes tapasztalatot elbeszélő szövegek műfajilag és műnemileg is szerteágazó sokrétűsége. Az irodalmi-kulturális nyilvánosság az utólagosság felől tehát annak *olvashatósága* tekintetében is jelentőséget nyer: e helyütt az irodalmi publicisztika, az útirajz, a személyes és a lírai identitás, de a nyilvánosság és az irodalmi szöveg autonómiájának feszültségéből kibontakozó olvasói attitűdök, valamint esztétikum korántsem problémamentes viszonyának kérdései kapnak nyomatékot.

A Szerkesztők

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ

Az irodalomtörténet(írás) problémája

Megírható-e egy hozzáférhetetlen „mibenlét” története?

*Az esztétikai megítélés elveit, ahogy magukat
a műveket is, az a kor alakítja, amelyből szár-
maznak; annak viselik a szignatúráját.*

(Carl Dahlhaus)

*Ami érintkezik az irodalommal, azonnal Pan-
dora szelencéjévé válik.*

(Paul de Man)

Ahhoz, hogy irodalom történjék, szigorúan véve nincs szükség irodalomtörténetre. Ennek értelmében az újkori irodalmiság sincs eredendően ráutalva arra a diszciplínára, amelynek visszfényében a 19. század első harmadának végén történeti lényegűként ismert rá magára. Ez a tudomány azonban nagyon sokat, túlságosan is sokat tud a történelem irodalmi valóságáról ahhoz, hogysem kérdésessé engedné válni az irodalom hovatartozásának (kulturális) fakticitását és az irodalmiság megtapasztalhatóságának (esztétikai) rendjét, illetve mindezek magyarázatának diszkurzív alapzatát. Horváth János, aki mindenki közül a leghívebben hallgatott rá „irodalmunk történeti anyagának a vallomására”,¹ anélkül, hogy elhanyagolná a történetiként értett művelődés és művészség konstitutív szerepét az irodalmi tudatalkotásban, talán a legnagyobb nyomatékkal képviselte azt az elgondolást, hogy „genetikus önismeretének, az irodalmi tudatnak önálló szervéül, tudatosodási folyamatának beteljesítéséül *fejlesztette ki szak-tudományunkat az irodalom*”.² Ez a maga idején meglepően korszerű, az irodalmi alapviszony történetiségében megalapozott, és komplex változékon-

¹ HORVÁTH János, *A magyar irodalom fejlődéstörténete*, Akadémiai, Budapest, 1976, 61.

² *Uo.*, 69. (Kiemelés – K. Sz. E.)

ságában is „önelvű” irodalomfogalom attól nyeri el a maga messze kisugárzó jelentőségét, hogy rajta keresztül Arany és Gyulai úgy kerülnek a fejlődés csúcsára, mint akiknek a művében a legpéldásabban mutatkozik meg az irodalomtörténet irodalmi származása: „mindketten irodalmi elvű művelői is az irodalomtörténet tudományának.”³

Mindazonáltal a mai gyakorlatban még e nagy nehézkedésű hagyomány jelenléte ellenére sincs jelzése az irodalom olyan ambícióinak, amelyek valamely irodalomtörténet „(ki)fejlesztésére” vagy ösztönzésére irányulnának. Az irodalmi írást saját hatástörténete működteti és e működés szemlátomást nincs lényegileg ráutalva önmaga szisztematikus (irodalom)történeti reflexiójára. Az irodalomtörténetek vagy a nagy irodalomtörténeti kézikönyvek ma bizonyosan nem az irodalom primer igényeiből származnak. Némileg közvetett úton ugyan, de ez a tapasztalat is annak valószínűségét támasztja alá, hogy Horváth Jánossal szemben lehet némi igaza Paul de Mannak, amikor azt hangsúlyozza, hogy „annak, amit általában irodalomtörténetnek nevezünk, kevés vagy semmi köze sincs az irodalomhoz”.⁴ Mármint, persze, hogy a mindenkor jelen irodalma olyanként illeszkedik-e az irodalmi hatástörténet össz történéseibe, mint amilyennek ezt a történeti elhelyezkedést a 20. század második felének hatás- és recepciótörténeti irodalomtudománya láttatta, azért nehéz megítélni, mert az irodalomértelmezés nem-hermeneutikai irányai lényegében nem tudták felfüggeszteni az irodalom történeti létmódjára vonatkozó hermeneutikai belátások érvényét. Akár dekonstruálták, akár térszerűsítették vagy matematizálták, akár pedig perspektívafüggővé változtatták is a történetiséget, rendre beleütköztek annak tapasztalatába, hogy az irodalmi jelent mindenekelőtt annak kettős tapasztalata helyezi el a történelem irodalmi valóságá(nak nevezett világ)ban, hogy az irodalom saját tudata egyfelől mindig a történelem által előidézett és általa meghatározott tudat, másfelől, hogy ez a tudat mindig ennek az előidézettségnek és meghatározottságnak a tudata is egyben. Azt ugyanis még a radikálisabb újhistoristák sem vitatták, hogy ennyiben az irodalmi tudat mindenkor egyszerre objektuma és szubjektuma is saját történeti tapasztalatának. És bár kétségkívül elképzelhető, hogy a történelem – a maga

³ Uo., 70.

⁴ Paul de MAN, *Olvasás és történelem*, ford. NEMES Péter, Osiris, Budapest, 2002, 97.

temporális folyamatszerűségének ma még érvényes formájában maga is történeti lévén – pusztán nyelvi (retorikai) konstrukciónak bizonyul, esemény-szerűségét – s azon belül az irodalmi tudat fentebb leírt hatástörténeti szituáltságának történő jellegét – még akkor sem veszíti el, ha az irodalomtörténet maga végül „konvertálhatatlan” értelmezési aktusok diszkrét sorára egyszerűsödik. Vagy ahogy de Man fogalmazta: „amit irodalmi interpretációnak nevezünk – feltéve, hogy jó interpretációról van szó – valójában irodalomtörténet”.⁵ Az sem zárható ki tehát, hogy mindaz, amit – ma még többkevesebb narratív konzisztenciával – irodalomtörténetnek tekintünk, végül egymással legfőbb laterális rendben érintkező interpretációs aktusok materiális dokumentumaira hull majd szét.

Ahhoz azonban, hogy mi is maga az irodalom, vagyis hogy mi az irodalmiságnak az a lényege, amely a saját létmódjától nem idegen módon illeszkedik bele az irodalomtörténet temporalitásába, az irodalomról szóló tudomány éppúgy képtelen hozzáférni, mint a történetkutatás ahhoz, hogy mi a történelem, vagy mint az egyenletek ahhoz, hogy mi is a matematika lényege.⁶ A lényegi tárgynak a kutatott tárgyerületen a tudomány technikaival való elérhetetlensége okán, ám mégis annak következtében, hogy e lényegiség keresése folyamán a tudományág kiterjedt tudása mégiscsak elér valamit, áll elő térben és időben az a módszertani-irányzati sokféleség, amelyet az irodalomtudományi megértésmódok legitim pluralizmusának szokás nevezni. Joggal valószínűsíthető tehát, hogy ennek a sokféleségnek a kompetitív összjátéka maga teremti meg a tudományos irodalomértelmezés olyan terét, amelyben diszkurzív garanciákkal igaz kijelentések tehetők. Ha ebben a térben az irodalomértelmezés historizálja a maga tárgyát, az mindenekelőtt azt jelenti, hogy ezen az aktuson keresztül eredendő módon történetiként akarja megérteni az irodalmi jelenséget. Távolról sem akarom azt állítani, hogy amikor ez a mi még mindig eléggé fiatal szaktudományunk a 19. század elején a történeti létmódhoz kötötte az irodalom megérthetőségét, valamely elhibázott, mert előzetesen meghozott döntésnek lett volna az áldozata. Elképzelhető ugyanis, hogy az irodalom és a művészetek majd Hegelnél megfogalmazott múltbatartozásának (= „történeti

⁵ Uo.

⁶ Vö. Martin HEIDEGGER, *Was heißt Denken?* Niemeyer, Tübingen, 1997⁵, 57.

voltának”) tapasztalata olyan elfogulatlan kérdezésmód eredménye volt, amely a maga konzekvenciájában feltárva akkor ilyennek mutatta az irodalmiság „igaz” lényegét.

Mindazonáltal azon elemek között, amelyeket – az irodalmi életet teremtő és forgalmazó szervektől az ízlésen és stílen át a kritikáig és az irodalomtörténetig – Horváth János oly kimerítő alapossággal hozott összefüggésbe az irodalom komplex történeti lényegével, van olyan, elhanyagolhatónak éppen nem mondható tényező is, amely létmód tekintetében mégsem osztozik az e lényegiséghez szorosan hozzátartozó komponensekkel. Ez pedig maga az irodalmi műalkotás, közelebbről is annak materiális partitúráként értett szövege, amely ugyan mindig csak az őt magát megszólaltató recepció révén és vele „együtműködve” válik végül művé,⁷ ám ilyenként távolról sem úgy viselkedik, mint általában a történeti-filológiai vizsgálódások tárgya. Ez a különleges tárgy ugyanis nem úgy tanúskodik valamiről, ami már nincs itt, mint a dokumentumok (pl. valamely békeszerződésé) vagy a monumentumok (pl. a népek csatájának emlékműve), sőt még csak nem is értelmezi a valaha történeteket. Jelenlétének abszolút egyidejűsége olyan tapasztalatban részesít minden aktuális befogadást, amely – teljességgel történetietlen módon és egyedülként – még az elmúltat is ittlévőként teszi hozzáférhetővé. Ráadásul ez az omnipotens jelenlét még elvileg sem függ a hozzá való filológiai visszatérés sikeres vagy siker-

⁷ Vagyis a szöveghez úgy tartozik hozzá a befogadó olvasás, mint a zenemű leíratahoz/ notációjához az, hogy megszólaltatják. Értelemszerűen azonban az bonyolítja ezt a hasonlóságot, hogy a zenemű esetében a notációt *értelmezve* „életre keltő” hangzás eseménye maga is olyan történés, amely szükségszerűen idézi elő a notációban nem rögzítettek értelmezését is. „A kompozíciónak ahhoz, hogy zeneileg valósággá váljék, szüksége van a hangzó interpretációra. Mégis túlzás volna, ha az írott zenétől a szó esszenciális értelmében elvitatnánk a szövegjellegét és a notációban semmi egyebet nem látnánk, mint a zenei praxisnak szóló előírást. A zene jelentése – azzal a durva egyszerűsítéssel, amely elhanyagolja az érzelmi karaktereket – olyanként határozható meg, mint azon hangok közti viszonyok átfogó egésze (*Inbegriff*), amelyekből a mű összetevődik. A hangrelációk és -funkciók azonban a notáció és annak hangzó megvalósulása mellett, illetve azon túl egy harmadik mozzanatot képeznek: olyan tényezőt, amely túlmegy az előbbi kettőn. Azt a zenei tényállást ugyanis, hogy a G-dúr és a C-dúr dominálnak és alaphangzatok gyanánt működnek s kändenciát, nyugvópontot képeznek, sem a hangjegyeket rögzítő leírás, sem a hangzó tény mint olyan, nem tartalmazza. A zenei értelem »intencionális«; csak annyiban létezik, amennyiben hallgatóra talál.” Carl DAHLHAUS, *Musikästhetik*, Hans Gerig, Köln, 1967, 23.

telen „visszatisztítási” műveleteitől. „Közelebbről ezzel magyarázható – emlékeztet a különbségre Gadamer –, hogy a forrás fogalmát csak az irodalmi hagyománnyal kapcsolatban használjuk. Csak a nyelvi hagyomány nyújt állandó és teljes felvilágosítást arról, ami benne van – nemcsak magyarázni lehet, mint a többi dokumentumot és maradványt, hanem lehetővé teszi, hogy közvetlenül a forrásból merítsünk, illetve a forrás későbbi származékait magához a forráshoz mérjük. [...] a forrásoknak egyáltalán nem kell zavarossá válniuk attól, hogy használjuk őket. A forrásban mindig friss víz áramlik a kiáramló helyébe...”⁸

Azt azonban, hogy egyfajta múltbatartozó történetiség jegyében próbálta leírni a műalkotás létmódjának temporalitását, a 19. század születő irodalomtudományának azért sem volna igazságos felróni, mert – s ezt különösen azok figyelmébe érdemes ajánlanunk, akik mélységes anakronizmussal már a reformkortól fogva nacionalista hagyomány „berögzítésével” hozzák összefüggésbe a magyar romantika térségi sajtászerűségét – az irodalom önállóként csak a 18. század végére kikülönülő rendszerében utóbb sem egy csapásra alakult ki az irodalom (máig uralkodó) művészetcentrikus fogalma. Persze, mióta a magyar irodalomtudomány – lényegében akadálytalanul – bekapcsolódhatott a nemzetközi szakmai diskurzusba, az irodalomtörténet-írás is osztozni kénytelen annak időszerű dilemmáiban. Amikor tehát az irodalomtörténet-írás nekilát annak, hogy egybegyűjtse, felmérje és áttekintse az irodalomban történeteket, azzal a céllal teszi, hogy összefüggéseket, vezérlő erőket, netán rendet ismerjen föl mindannak rendezetlenségében, aminek egyáltalán nyoma maradt az időben. Az, hogy ezt a műveletsort a mai irodalomtörténet-írásnak a többszörös megelőzöttség tudatában kell elvégeznie, nemcsak az utólagosság helyzetéből adódó hatás-történeti belátások fokozott érvényesítésének kötelezettségét rója rá. E szituáltsága okán azt sem könnyű elkerülnie, hogy ne tekintse eleve tudottnak (és így eleve eldöntöttnek), mi is egyáltalán az irodalomtörténet kérdése. Mert ilyen módon voltaképpen maguk az előzmények, az irodalomtörténet-írás közel két évszázados hagyománya „áll útjában” annak, hogy az aktuális kutatás mindenfajta deformáló befolyás nélkül a maga „ártatlanságában” deríthesse fel az irodalomtörténeti kérdés eredetét.

⁸ Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Osiris, Budapest, 2003², 550.

Paradox módon ezt a feladatát a diszciplína akkor végezheti el sikerrel, ha legelsőül nem a tárgyra szögezi a figyelmét, hanem önmagához próbál visszatérni. Abban az értelemben, hogy feltárja a maga számára azt a (jelen-tős részben önmegértésbeli) tapasztalatot, mi minden befolyásolja és határozza meg őt magát már mindig is előzetesen abban, hogy mit tekintsen egyáltalán a történelem irodalmi valóságának. Ez az önreflexió a művelet hatástörténeti lehetőségeit tekintve mindig parciális marad ugyan (senki nem értheti vagy figyelheti meg maradéktalanul önmagát), de ahhoz hozzásegíthet, hogy – értelmező műveleteinek nagyfokú előidézettisége tudatában – az irodalomtörténész ne kizárólag „kora gyermeke” gyanánt lásson munkához. Ahhoz, hogy az elődök általi „hordozottság” előnyei ne váljanak a hátrányára, mindenekelőtt azt kell kieszközölnie, hogy az irodalom múltjába vezető út az irodalom *létmódja szerint* nyíljék meg előtte. A többi történeti kutatáshoz képest az irodalomtörténet számára az könnyíti meg a múltnak a jelen önmegértésétől el nem választott, mert csak így előidézhető megszólaltatását – s ebben van az értelme a múlttal való bármely kapcsolatteremtésnek –, hogy az irodalom konstitutív tényezője, a műalkotás maga mindig az abszolút jelen egyidejűségével képes párbeszédbe lépni az olvasóval. És bár az irodalomtörténész ez esetben a múlt kutatójaként fordul a szövegekhez, legelsőül maga is olvasóként jár el, mert az számára is megkerülhetetlen, hogy esztétikai tapasztalat alanyaként találkozzék a műalkotásokkal. A múlt tényeinek és „üzeneteinek” faggatását ettől a különbségtől eltekintve, persze, az irodalomtudományban is csak a jelen problémamegoldó önmegértésének – az irodalomtörténeti jelenség múltbatartozásának tudatában, sőt úgyszólván azon keresztül feltett és az odatartozás időbeli távolságának ellenállását fel nem számoló – kérdései változtathatják valóban történeti kutatássá.

Az utóbbi idők magyar irodalomtörténeti kutatásait vezérlő kérdéseknek – a szemléleti és módszertani egyidejűtlenségek egyidejűsége ellenére – nagyobb része áll összhangban a kontinentális diskurzus kérdéseivel, mint amennyi érintetlen maradt azoktól. Jól kirajzolódnak köztük azok a nagy erővonalak is, amelyek mentén néhány évtizede nem-hermeneutikai és posztstrukturális horizontban – vagyis nagyjából a dekonstrukció szövegközpontúságát felfüggesztő törekvések, illetve a mediális materializáció kísérletei közti térben születtek új kezdeményezések.

Az irodalmi szöveg mibenléte, illetve az irodalom lehetséges új szöveg-fogalma(i) szempontjából különösen ez utóbbiak érdeméül kell kiemelten is hangsúlyoznunk, hogy olyan látószöveget nyitottak „az írásnak a szem és kéz között felnyíló operációs terére”,⁹ amelyben a nyelvtől és a hangtól, a hangzó nyelvtől (vagyis a maga hermeneutikai premisszáitól) elszakított szöveg fogalma most az írás, a kép, de legalábbis egyfajta szkripturális materialitás felé mozdulhat vagy tolódhat el. Ilyen módon a fenti operációs térben keletkező és elhelyezkedő, s ott a beszéd „riválisaként” működ(tet)ő írás nem annyira szöveggént, mint inkább a maga hagyományos hermeneutikai premisszáitól megszabadított (vagy elszakított) materiális médium gyanánt kondicionálja az irodalmi értelmezés műveleteit. Fel nem oldva ugyan, ám teljességgel új látószögbe helyezve az információs alfabetizációnak azt a különös, nyelvi eredetű paradoxonát, amely (a látható nyelvi *származékot* mintegy annak hangzó *eredete elé* rendelve) rendre, még Havelocknál is annak látszatát keltette, hogy „a megőrzés megváltozott módszere következtében a szem a fül helyébe lépett”.¹⁰ Vagyis, mint ha a lejegyzés következtében az írás (miközben mintegy kisegíti a szóbeliség véges emlékezetét) egészében képes volna átvenni a hangzó nyelv funkcióit, és felül tudná írni annak kommunikatív teljesítményét. Azzal a kérdéssel szemközt viszont, hogy vajon milyen módon képes egy szöveg egyáltalán *beszélni*, a szerző másutt – és éppen az irodalomra vonatkoztatva – mégis azzal szembesül, hogy a szem nem feltétlenül a *nyelv* vizuális formájához fér hozzá, azaz, nem egészen bizonyos, hogy az írás a beszéd optikai ekvivalense volna. És minthogy Havelockot behatóbban nem foglalkoztatják ennek a fenn nem álló ekvivalenciának a következményei, hajlik is arra, hogy inkább szembeállítsa, mintsem összjátékba hozza a kétféle nyelvi-mediális megnyilatkozás (az érzékszervi működés különbségében megalapozott) megértésbeli teljesítményét:

Túl azon az ellentmondáson, hogy a nyelv használatára van szükség ahhoz, hogy megértsük a nyelvet, vagyis hogy a nyelv megértse önmagát, hasonló di-

⁹ Gernot GRUBE – Werner KOGGE, *Zur Einleitung. Was ist Schrift?* = *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, szerk. Gernot GRUBE – Werner KOGGE – Sybille KRÄMER, Fink, München, 2005, 10.

¹⁰ Eric A. HAVELOCK, *Preface to Plato*, Harvard UP, Cambridge, 1963, 3.

lemmával szembesülünk akkor is, amikor a szóbeliség megértésére teszünk kísérletet. A legfontosabb forrásanyag ugyanis, amely a vizsgálat számára kínálkozik, textuális. Hogyan szerezhetők ismeretek a szóbeliségről a szóbeliség ellentétéből? És még ha feltesszük is, hogy az írásos szövegek nyújtanak valamiféle képet a szóbeliségről, hogyan lehet ezt a képet megfelelően verbalizálni a textuális leírásában, amely feltehetőleg olyan szókészlettel és szintaxissal él, amely a szövegszerűség és nem a szóbeliség sajátja?¹¹

A kommunikáció materialitásának tapasztalata értelemszerűen már magával az írás térbeliségének a hangsúlyozásával is olyan, az újabb kultúratudományok némely ágazatában erősen szorgalmazott belátásokkal érintkezik, amelyek a kultúraértelmezésben a térbeliség/térszerűség interpretációs kódjait sikeresebbnek tartják a hermeneutika alaptapasztalatához tartozó temporális kódoknál. Nagyjából azt sugalmazva, hogy a térbeliség új paradigmája a kilencvenes évekre szükségszerűen került szembe a történetiség és időbeliség elavult, lineáris/evolutív konstrukcióival, s az a hivatása, „hogy az idő paradigmáját, amely a 19. század óta vezette a történéseket, úgy helyettesítse a tér új paradigmájával, mint amelyik már a 20. század végének sajátja.”¹² Ez a fordulat a hazai történeti irodalomértelmezésben – a mediális alap kutatások hiánya és az irodalomtudományi képzés még mindig meglehetősen konzervatív szerkezete miatt – ugyan még csak bontakozóban van, de az jól megfigyelhető, hogy már nálunk sem az irodalom valamiképp „formalizálható” mibenlétére (mint alighanem elérhetetlenre) irányul az igényesebb szakmai érdeklődés, hanem inkább az irodalom vagy a mindenkori „irodalmisság” (diszkurzív, intézményi, szociális, kulturális, kommunikatív stb.) viselkedésének, működésének hozzáférhetőségére. Következésképp nemcsak az irodalomról alkotott elképzelések történeti rendjének értelmezésében (mikor, hogyan és mely körülmények között bizonyult valami „irodalomnak”) jelentek meg a korábbiaknál jóval finomabban artikulált, új alap kutatásokra épülő koncepciók,¹³ hanem ma már olyan sok-

¹¹ Eric A. HAVELOCK, *The Muse Learns to Write*, Yale UP, New Haven – London, 1986, 44.

¹² Aleida ASSMANN, *Geschichte findet Stadt = Kommunikation – Gedächtnis – Raum*, szerk. Moritz CSÁKY – Christoph LEITGEB, transcript, Bielefeld, 2009, 14.

¹³ Lásd mindenekelőtt KECSKEMÉTI Gábor, „A böcsületre kihaladott ékes és mesterséges szóllás, írás”. *A magyarországi retorikai hagyomány a 16–17. század fordulóján*, Universitas, Buda-

színűség jellemzi a történeti irodalomértelmezést, amely komolyabb veszteségek nélkül állja ki a nemzetközi összehasonlítás próbáit. Szűkebb, térségi viszonylatban bizonyos kutatási területeken ráadásul még kezdeményező impulzusoknak sincs híján. Az a tény, hogy a magyar irodalomértelmezés egyidejűleg irányzati és hatástörténeti tekintetben is többféle irodalomfogalommal dolgozik, nincs hátrányára a szakmai üzemekben zajló „össztörténésnek”. Sőt olyan folyamatokat indukál, amelyek másutt is hasonló tudománytörténeti logika szerint mentek végbe.

Jól látható többek között még az is, miként hajlanak lassan egymáshoz olyan egykor vezető irányzatok, amelyeknek a tudománytörténeti útjából ez a fajta közeledés éppenséggel nem következett vagy nem volt előre látható. A poeticitást és literaritást az elszigetelt műalkotás szerkezetéhez rögzítő formalista iskolák utóirányai ma olykor jóval közelebb állnak az önmagának elégséges műalkotásban gondolkodó esztétizmus művészetcentrikus irodalomfelfogásához, mint klasszikus történeti rokonuk, a pozitívizmus irodalomképehez. Ugyanakkor az elszigetelt műfogalmat dialogikus létmóddal felülíró és a befogadói oldalt egyenjogúsító hermeneutikai irányok, amelyek az esztétikai megkülönböztetés hagyományában látták a megértést és érzékelést egyesítő esztétikai tapasztalat legfőbb akadályát, nemcsak közeledtek a szövegcentrikus dekonstrukció praxisához, de azoktól a mediális értelmezésmódoktól sem szigetelődtek el, amelyek – a kommunikáció materiális médiumainak (pl. az írásnak a) jelentőségét hangsúlyozva – voltaképpen egészen más irányból és alapvetően eltérő indítással függesztették fel a művészetcentrikus irodalomfogalom hagyományának folytonosságát. Számukra ugyanis az írás materiális medialisitása nyitott olyan látószöveget az irodalmi szövegekben evokált társadalmi kommunikációs formák hálózatára, amelyben ez a hálózat inkább (kultúr)technológiai terméknek, mintsem a „szellemiek” diszkurzív-szemantikai előállítójának bizonyul.

Ez utóbbiak viszont annak következtében kerültek szembe a(z) irodalom fogalmát a szöveg uralhatatlan nyelvi-retorikai működéséhez rögzítő dekonstrukciós irányokkal, hogy a szöveg retorikai történéseinek effektu-

pest, 2007., illetve S. VARGA Pál, *A nemzeti költészet csarnokai. A nemzeti irodalom fogalmi rendszerei a 19. századi magyar irodalomtörténeti gondolkodásban*, Balassi, Budapest, 2005.

sait nem korlátozták a poétika tiszta nyelviségére, hanem azokat a fenti módon igyekeztek az érzékelés és az érzékszervek materiális „tapasztaltának” körére is kiterjeszteni. Vagyis nem a szemantikai aporiák korlátozhatatlan előállításában látták a(z irodalmi) nyelv retorikai teljesítményét, ahol az irodalmiság – némi egyszerűsítéssel szólva – a jelentéstani olvashatatlanság tapasztalatában merül ki, hanem a nyelv úgy is „olvasható” működésében, amely során például a szöveg *hangulata* (mint antropológiailag szabadon egyébként sem választható „hangolódás/hangoltság”) olyan materiális effektusként éri el az olvasót, amely nem „tartalmaz” szemantikailag feltárható üzeneteket.¹⁴ Vagyis ahol a szöveg úgynevezett értelme vagy igazsága nem valamely „jelentés” feltárulása és átsajátíthatóvá válása, hanem olyan mediális tapasztalata az olvasásnak, mely által úgy vonódunk be az esztétikai tapasztalat eseményébe, hogy ott a *van* és az *igaz* kényszerítő erővel esik egybe egymással.

Ugyanakkor a magyar irodalomtörténet-írás egyik legutóbbi – és valódi érdemei mentén eddig még meg nem vitatott – átfogó vállalkozása, *A magyar irodalom története*i mégis föltárta a kérdésirányok fenti mozgásához való kapcsolódás számos, nem is mindig jelentéktelen ellentmondását. Arra legalábbis biztonságos tünetszerűséggel figyelmeztetett, milyen kondíciók támogatják s melyek nehezítik az ezzel a diskurzussal való együtthangzást, és e szakmai-irányzati konfigurációba való, abban valóban *részesülni is képes* illeszkedést. Mert miközben teljességgel értelmetlen volna elvitatni, hogy ha nem eredeti is a vállalkozás, de Hollier,¹⁵ Gumbrecht¹⁶ vagy Wellbery¹⁷ nyomán a hazai irodalomtudományban komoly kísérlet történt az elbeszélhetőség revíziójára, abban nem vagyok bizonyos, hogy a történelem önmaga számára sem átgondolt térbeliesítésével ez a kézikönyv bárhol is meg tudta volna kérdőjelezni a történetiség (értsük azt bár-

¹⁴ Legutóbb lásd Hans Ulrich GUMBRECHT, *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*, Hanser, München, 2011, 12–14.

¹⁵ *A New History of French Literature*, szerk. Denis HOLLIER, Harvard UP, Cambridge–London, 1989.

¹⁶ Hans Ulrich GUMBRECHT, *Eine Geschichte der spanischen Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt *, 1997.

¹⁷ *A New History of German Literature*, főszerk. David E. WELLBERY, szerk. Judith RYAN – Hans Ulrich GUMBRECHT – Anton KAES – Joseph Leo KOERNER – Dorothea E. von MÜCKE, Belknap, Cambridge–London, 2004.

hogy, de:) folyamatszerűséggel társuló tapasztalatát. Mert főbb vonalaiban és formálisan át tudta ugyan venni azoknak a nagy vállalkozásoknak a közös kereteit, amelyek a maguk módján előrajzolták egy talán még lehetséges irodalomtörténet(-írás) újhistorista mintáit, de azok kitöltése során már az itt működő eszközkészletekre, módszerekre és kondíciókra kellett, hogy hagyatkozzék. Ebben a vállalkozásba eleve ott épült be komoly kockázat, hogy a koncepció törekeny teoretikus alapzata nem bizonyult alkalmasnak többre annál, mint hogy az irodalmi sokféleség és kontingencia olyan laterális formájára egyszerűsítse saját reflexióját, ahol bármit többféleképpen lehet igaz módon elbeszélni és bárminek a megtörténte elvileg bármikor másként is lehetséges. Ez a két tetszetős – és a maga Greenblatt-, illetve Luhmann-féle formájától igen távoli – közhely azonban nem képes eltüntetni annak kritikai(lag mindig operacionalizálható) tapasztalatát, hogy a módszerek, eszközök és műszerek sokfélesége, úgy is mint e kétségkívül meglévő és meg is állapítható sokfajtaságnak a ténye maga tudományosan még nem biztosítéka semminek.

A kötet egyik legsúlyosabb problémája ugyanis alighanem abból adódik, hogy a sokféleség – mely persze itt nem mérhető az Hollier-féle kulturális kontextus panorámaszerű („music, painting, politics and monuments public and private”) kibontásának kísérletével – érzékeltetésének két vezérlőelve, a lateralitás és a kontingencia legtöbbször csupán a formális esetlegesség erejével jut érvényre. Annak következtében ugyanis, hogy mindig csak egy előzetes(en gondolt) tudás az, ami megláthat egyáltalán egy ténnyt *valamilyenként*, illetve hogy az egyik tudás/tapasztalat nem ugyanazt a ténnyt látja meg, mint a másik, bármely koncepció felruházzható annak hatalomelméleti jegyeivel, hogy – s ezért törekszik a sokféleség „egységesítésére” – ő maga éppen a fenti tapasztalat tudományos elfedésében érdekelt. A sokféleség tényének érvényesítése önmaga azonban nem tartalmaz válaszokat arra nézve, miként lehetséges mégis, hogy a problémamegoldásnak a sokféleségek konfigurációjában feltáruló lehetőségei láttán, illetve ezek applikációja során miért nem váltja be a sokféleség tartalmazta összes legitim variáns az ő egyedi tudásába vetett reményeket. A különbözőségek diverzív potenciálja ugyanis nem automatikus garanciája a sokféleségben foglalt lehetőségek sikeres összjátékának. A megoldások sikertelenségét azzal ugyan képes valamelyest ellensúlyozni, hogy egyetlen lehetőség elnémitá-

sa se legyen felróható neki, ám ennek bizonyítására nem feltétlenül egy több száz íves kézikönyv a legmegfelelőbb szakmai terep. Mert az önkényes történeti összekapcsolások veszélyét így elhárítani akaró koncepcióknak arra nézve mégiscsak elmarad a válasza, miért van mégis értelmezői nézőpontoktól függetlenül működő és feltáruló belső (poétikai, retorikai, formai, mediális) hatástörténete az irodalmi szövegeknek és írásmódoknak, amely éppenséggel az évszámokra egyszerűsödő diszkrét sorrendiségben válik láthatatlanná.

Az utóbb egybegyűjtött, eredetileg más célra írt tanulmányok – szemben például a Wellbery-kötet építkezésével („200 *original essays*”) – nagyon magas részesedése a kézikönyvben így azután még szükségmegoldásként sem volt jó másra, mint hogy aláassa a koncepció kivihetőségét. S itt még föl sem merül annak kérdése, hogyan képes a többségükben – valljuk be – hagyományos filológiai dolgozatok sora valamely újhistorista kézikönyv benyomását kelteni. Ha van egységesnek bizonyult tapasztalata az eddigi recepciónak, az inkább abban áll, hogy a gépezet tetszetős borításai alatt lényegében a régi armatúra mozog, és olykori kihagyásai éppen abból adódnak, hogy a váratlan üzemzavaroknak paradox módon a néhány megújult – de a többivel összecsiszolódnai képtelen – alkatrész a forrása. A koncepció maga ugyan valóban képes kiiktatni például a „fejlődés” azon elgondolását ebből a szerkezetből, amelynek a háttérben annak arisztoteliánus modellje húzódik meg, hogy a fejlődés során – úgyszólván naturális kényszerrel – olyasféle lényegszerűség („entelecheia”) teljesedik ki a valamikori végponton, ami potenciálisan már eleve megvan a keletkezés eseményében, ott van a születés pillanatánál. *A magyar irodalom története*i újhistorista alapzatába beépült ellentmondások következtében a könyvnek azonban nem az – egyébként is alulartikulált – koncepció, hanem a vele legtöbbször viszonyt sem létesítő tanulmányai váltak a „hordozójává”.

A könyv, amely a magyar irodalomnak valamilyen módon mégiscsak a *történeti* létével, a múltat és a jelent mégiscsak összekötő *időbeliségével* foglalkozik, azért erősíti meg a fenti tapasztalatot, mert miközben a pusztá évszámokra korlátozott irodalom időbeliségét láthatólag nem akarta, saját – az irodalmi időbeliség ügyében minden előzetes döntés látszatát elkerülni akaró – konstrukciójának temporális szerkezetét viszont nem tudta artikulálni. Vagyis nem tudott *felismerhető módon* állást foglalni az úgy-

ben, mit is ért egy olyan történetiségen, amely nemcsak a tárgyalt – s itt a hangsúlyozott összefüggés-nélküliségben „megjelenített” – irodalom történeteinek elsődleges közege, hanem annak is, amit ez a kézikönyv tesz a számszerűsége fölcserélt irodalmi esemény-összefüggésekkel. Nem mint ha a szerkesztés ki akarta volna reflektálni magát a történelemből. Ahhoz, hogy ilyen hibát elkövessenek, szakmailag elég rutinosak a konstrukció felelősei. Számomra inkább az ennek a munkának a legérdekesebb kérdése, hogyan értette (meg) magát az interpretációként véghez vitt szerkesztés az irodalom történetiségével való kézikönyvi találkozás nagyon is élő, történeti eseményében. Erre a kérdésre hatástörténeti távlat hiányában itt bizonyosan nem lehet választ adni.

Ami jelenleg is látható, az mindössze annyi, hogy ez a fajta irodalomtörténet megfagyasztja a temporalitás dinamikáját, s miközben a (sokszor esetleges) évszámok „valósága” révén egyfajta *lehetséges* térbeli hálózattá változtatja az időt, olyan abroncsba fogja a történeti irodalmiságot, mely abroncs már egy pici remegés hatására is lehullhat a formálisan összetartott konstrukcióról. Kísérleti munkánál ez nem meglepő, és nem is gondolom, hogy rendkívüli baj volna, ha ez történnék vele. Ha egy „történetinek” mondott munka mélyebben és következetesebben nem vet számot a történetiség mibenlétével, bizonyára van oka erre is. Az irodalom temporális módusát „felül lehet írni” olyan történelemmel, amely a dátumok számszerűségére van korlátozva. A számszerűség rendezett sorában materializált történelem azonban így is egymásutániség, noha bizonyosan nem időbeliség. Alakilag ahhoz hasonlóan, amikor egy „irodalomtörténeti” esemény minden bizonnyal el tud ugyan választani két periódust egymástól, de a maga egyszerűségében nem világít meg semmiféle irodalomtörténeti folyamatot. Az időbeliség dinamikájától elválasztott történetiség irodalmi valóságának ez a színrevitele sok egyoldalúságtól szenved ugyan, de önmagában, a színrevitelnek a kísérletéért nem kárhoztatható.

Az egész munka kevésbé jóvátehető hátránya vagy tisztázatlansága innen nézve inkább az, hogy nincs benne föloldva az az ellentét, amely egy *nem narratív történet* szerteszórt elmondhatósága („történetei”) és az így elmondottak *történetvoltának* hiányzó bizonyítása között feszül. Mert a kézikönyv külföldi mintái nemcsak azt tudták reflektálni, mely meghatározó kérdésekben osztják a kortárs historiográfia dilemmáit, hanem azt

is, hogy a narratív időbeli folytonosság, a nemzeti kulturális tér stb. helyett mely érdekeltséggel összpontosítanak „különböző terek és idők interakciójára”.¹⁸ Ilyen vagy hasonló alátámasztásnak a hiányában a „punktualizált” történetiség tetszőleges alakítását kiküszöbölő tudományos garanciákkal is adós marad a hazai kézikönyv. Ami azért mondható sajnálatosnak, mert a mű már nyomdai kivitelezésében sem hagy kétséget afelől, hogy – saját hatástörténeti pályáit eléggé ritka beavatkozással „előírva” – az egykori akadémiai irodalomtörténet státusára aspirál. Igazi kihívást ezért a történetiségnek nem egy ilyen felemás, azt megkérdőjelező, de valami-képp mégis megőrző felfüggesztésével, hanem egy ennél merészebb revíziójával jelent(het)ett volna ez a kézikönyv. Elegendő alappal is tehetne volna, hiszen az irodalom „lényegének” temporális és mibenlétének történeti értelmezése maga is történeti jelenség, ráadásul nem is olyan régi a hagyománya, hogy nehézkedésének pusztá nyomatékával képes volna hatástalanítani az érvényességét megkérdőjelező tapasztalatokat. Ehhez azonban az egész könyvnek egy alapvetően *nem-történeti* irodalomértelmezés *történetileg új* alapzatára kellett volna helyezkednie. Ahhoz viszont, hogy maga mögött hagyja a történeti episztémé világát, valljuk be, sok belátható okból, erőtlennek bizonyult. Ennek nemcsak a feltételeit nem birtokolta, de szakmai konszenzust sem remélhetett körülötte.

A fenti okokból ez a történetet-nem-mondó irodalomtörténet, mely címe szerint mégis „történeteket” *tartalmaz*, végül annak furcsa dilemmája elé állítja a befogadót, vajon mi vezérli azt a tudományos tekintetet, amely egyfelől tagadja vagy legalábbis hozzáférhetetlennek ítéli az irodalom folyamatszerűségét, másfelől viszont mégis fel van szerelve a jelentős irodalomtörténeti események felismerésének képességeivel. Nagy kérdés tehát, hogy ha az irodalom élő hatástörténeti folyamata nem alkalmas rá, a róla „lekapcsolt” kompetenciák hogyan képesek a szakmai önkény veszélye nélkül kijelölni egy (klasszikus pozitivistá módon néma készletnek nyilvánított) archívum megörökítésre érdemes eseményeit. Az irodalom hatástörténeti létmódjának módszertani felfüggesztése következtében ugyanis láthatatlanná válnak azok az instanciák is, amelyek magyarázatát adhatnák, miért éppen ebben a rendben bocsátja elének az évszámoknak ez a

¹⁸ David E. WELLBERY, *Introduction = A New History of German Literature*, XXIV.

története az irodalmi emléknymokat. Az így akaratlanul is (?) detemporalizált koncepció képtelen hozzáférhetővé tenni a történelem irodalmi valóságában ható impulzusokat és folyamatokat. Vagyis azzal, hogy ez a detemporalizált elképzelés úgy általában nagyvonalú és engedékeny, sőt saját afirmációjára sem tart igényt, még nem érvénytelenítette annak kérdését, vajon az évszámokra cserélt időbeliséggel nem húzta-e ki maga alól egy olyan történetiség talaját, amely mélyebben van beírva az irodalom létmódjába, mint amennyire az egy „archeológiai” nyomolvasás nézetéből látható. Attól tehát még, hogy reflektálatlan maradt – s ezért távolról sem véletlenül került praxis és teória ellentétének „takarásába” –, nem vált egy-szersmind érvénytelenné is annak kérdése, vajon milyen kompetencia képes itt (és egyáltalán) helyettesíteni a mindenkori hatástörténet emlékezetét? Ha tehát – mint e helyütt is tapasztalható volt – egyetértés van abban, hogy elismerés a kötetet elsősorban a mai magyar irodalomtudomány állapotának látványos összefoglalása miatt illeti,¹⁹ ez azt is jelenti, hogy a mai magyar irodalomtudomány önmegjelenítése itt elébe lépett saját tárgyának s olyan vállalkozássá sikeredett, amelyben beszédesebbek a műveletek, mint amit hozzáférhetővé tesznek. Még ha csak ez bizonyulna is a legfőbb eredménynek, nemigen marasztalható el érte a vállalkozás. És ez még akkor is így van, ha végleg lekéste saját lehetőségeit az az irodalmár, aki egy kézikönyv tükrében próbálja megtapasztalni saját szaktudománya diszkurzív rendjének alakulását.

Azoknak persze, akik a kézikönyvnek 19. századi szakmai nézetből rónak föl különböző koncepcionális és ténybeli hiányosságokat, még ez a tapasztalat is hasznos lehet. Hasznos, mert nehezen teszi megkerülhetővé annak kérdését, vajon miért nincs megírva egy olyan, a magyar irodalom „nemzeti tradíciójától” nem „idegen” irodalomtörténet, amely saját „nemzeti paradigmáját” így legalább vitába hozhatná e kísérleti kézikönyv állításaival. Mert a maga jól artikulált sokfélesége jegyében bárhogy vélekedjék is a hazai irodalomtudomány a kísérlet újhistorista elemeinek teljesítőképesége felől, az bizonyos, hogy 19. századi technikákkal merő illúzió vitába szállni vele. Nem azt állítom természetesen, hogy ez a kézikönyv újhistorista munka volna. Ha ez lenne a helyzet, csak akkor lehetne érdem-

¹⁹ Lásd MARGÓCSY István, *A magyar irodalom története II. 1800-tól 1919-ig*, It 2008/2., 301–302.

ben fölvetni annak kérdését, vajon a „commitment to” vagy „assumption of arbitrary connectedness”²⁰ sikerrel áldozta-e föl az irodalom időbeliségét, a hatástörténeti létmódot és a recepció nyomatékát egy újfajta, hangsúlyosan interakcionális irodalomtörténeti tudás oltárán. De annyi különbségre – akárcsak az eddigi eszmecsere alapján – még a legelfogultabb tekintet is felfigyelhetett, hogy az irodalomértés nemzeti tradícióját számon kérő bírálóat egyelőre csatlakozást is alig talál azokhoz a dilemmákhoz, amelyek indokolttá te(he)tték az irodalom történetének új és *itt történetesen ilyen* kérdezőhorizontba állítását.

Mindazonáltal egy valóban új alap kutatásokra épülő irodalomtörténetnek elsődleges kérdése marad, hogy az irodalom mely tapasztalatának rendje felől kísérli meg láthatóvá tenni, mi minden áll útjában egy olyan jelenség története megírásának, melynek lényegében maga a „mibenléte” bizonyult eddig hozzáférhetetlennek. Ilyenkor – mivel itt (legalábbis a német romantika óta) a szépség magában, annak szerkezetében is a történetiség nyilvánul meg, vagyis a szépség innen fogva már sem nem időtlen, sem nem természeti/természetes képződmény, nem „beau universel” – a történetnek legalább két formájával kell szembenéznie a kutatásnak. Egyfelől azzal, hogy mi történik szöveg és olvasó találkozásának kívülről „kézrekeríthetetlen” konfigurációjában, illetve hogy a különböző korszakokban miként mennek végbe azok a hatástörténeti események (akár pillanatnyi, akár hosszú tartamúak), amelyek – minthogy nélkülük nem épül meg a szövegek hatástörténeti kapcsolatrendszere – akkor is nélkülözhetetlenek az irodalom létmódjának temporális megértéséhez, ha az irodalom szövegszintű- vagy interakcionális fogalmából indul ki az irodalomtörténeti megértés. Akár a belső, akár a külső irodalomfogalomhoz folyamodunk is, jobb híján máig belátható Jaußnak az a következtetése, hogy az irodalomtörténetnek – bármily csekély támaszték is ez már a 21. század elején – még mindig nincs szilárdabb bázisa az olvasók történeti ítéleteinél: „Mert egy irodalmi mű minősége és rangja nem a keletkezésének biográfiai vagy történeti feltételeiből s nem is kizárólag a műfajfejlődés sorrendjében elfoglalt helyéből adódik, hanem a hatás, befogadás és utó-

²⁰ Vö. Walter COHEN, *Political Criticism of Shakespeare = Shakespeare Reproduced. The Text in History and Ideology*, szerk. Jean E. HOWARD – Marion F. O'CONNOR, Routledge, New York, 1990, 18–46.

élet nehezebben megfogható ismérveiből.”²¹ Ez a koncepció azért lehetett a maga idején sikeres, mert egyenjogúsította az irodalmi kommunikáció addigi „vesztését”, a produkció- és műesztétikai nézetben rendre elhanyagolt, sőt tudomásul sem vett befogadást.

A szöveget ezzel a recepcióesztétika alapjaiban választotta el a *műalkotástól*, mely mindig csak a(z aktuális) befogadás eseményében jön létre, és annak végeztével el is illanó, léteiben meg is szűnő – és csupán interpretációiban dokumentált – képződményként „írja” az irodalom nem véglegesíthető történetét. Nem téve ezzel könnyebbé az irodalomtörténész dolgát, amennyiben, mint fentebb emlékeztettünk rá, a műalkotás létehez az olvasás éppúgy hozzátartozik, mint a zenéhez az, hogy megszólaltatják. Ám az olvasók történeti ítéleteinek recepciótörténeti dokumentumai egyfelől sosem azonosak magukkal az ítéletekkel (és vélhetőleg megbízhatatlanul dokumentálják magát azt az eseményt is az esztétikai tapasztalatnak, amelyben a befogadónak része volt, amelybe „bevonódott”), másfelől: a legkevésbé a nem-hermeneutikai elemeket őrzik meg. Vagyis a legkevésbé arról képesek tudósítani, miként jött mozgásba a szöveg műként való – interaktív és konfiguratív – működése során az a hatásszerkezet, amely a művészetként megtörténő igaz(ság) pillanatnyi és az olvasó számára is csak utólag megörökíthető tapasztalatát kiváltotta. Milyen preferenciák szerint jön mozgásba és zajlik le ennek a – történetileg változóan képződő – hatásszerkezetnek a dinamikája; vajon mindig egyenrangúként formálja-e az esztétikai tapasztalat eseményét az értelmi és az érzékleti effektusok összjátéka; hol járt elől az értelmi/kognitív, s hol uralkodott a nemnyelvi effektusok *materiális* hermeneutikája? Azaz annak hozzáférhetősége az igazán nehéz kérdés, mi minden működött közre *a szöveg művé válásának eseményében*, ami ott és akkor történetesen éppen így és nem másként alapozta meg a történeti olvasók dokumentáltan úgy-ahogy ránk maradt esztétikai ítéleteit.

Még manapság is gyakran azzal szokás ennek a jelenségnek a hozzáférhetetlenségét alátámasztani, hogy nemcsak minden történeti esztétikai tapasztalat szubjektív természetű, hanem – mivel maga az irodalomtörténet narratívuma is szükségszerűen nyelvi képződmény – az azokat feltáró

²¹ Hans Robert JAUSS, *Literaturgeschichte als Provokation*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1979⁶, 147.

és rendszerező, de mindig *csak nyelvi elbeszélésként* valóságos irodalomtörténet sem tarthat igényt igazi szakmai-tudományos objektivitásra. És ez a látszólag kézenfekvő s bármikor méltányolható fönttartás mindaddig érvényben is marad majd, amíg az irodalomtörténet-írás praxisa meg nem szabadul a történetiség s vele a történelem irodalmi valóságának megértésméleti perspektivizmusától. Nevezetesen a karteziánus (ismeretelméleti) szubjektivitásnak attól a formális szerkezetétől, amelyből kézenfekvő módon következik a történesek akár egyenrangúan igaz értelmezésének sokfélesége. Úgy, ahogyan utóbb Gyáni Gábor a történelmi események jelentésszerűségének Raymond Aron-féle elképzelése kapcsán írta: „ugyanannak az eseménynek az átélése során számtalan, egymástól különböző tapasztalat keletkezik (keletkezhet).”²² Ez a nagy hagyományú felfogás ugyanis – saját történeti tapasztalatát s vele a mindenkori történelemhez való saját odatartozását nem kielégítően reflektálva – mindig a történelemnek a szubjektummal szemben és elválasztottként „elhelyezkedő” tárgyi világából,²³ s ilyen módon a történelmi világ *szubjektív eltárgyasításának* műveleiből indul ki. És mivel a premisszái a dologtól való elválasztottságot tesz meg az ahhoz való tárgyilagos hozzáférés feltételül, lényegében éppen ebből az okból képtelenek távlatot nyitni annak tapasztalatára, hogy – noha az irodalomtörténetben nem feltétlenül ugyanabban a formában válnak kényszerítővé egy kiemelkedő hatástörténeti esemény következményei, mint a történelemben – az „objektív” vagy „szubjektív” történelem (és történelemértés) dilemmája csupán a megértés formális szubjektivitásának struktúrájában létezik és csak ott képezik egymás „ismeretelméleti” ellenpólusát. Az így értett historizáló szemlélet tárgya, „a história [ami Heideggernél nem a *Geschichte* – K. Sz. E.] lényegéhez tartozik ugyanis, hogy szubjektum–objektum-viszonyon alapul; azért objektív, mert szubjektív, és amennyiben ilyen, olyannak is kell lennie; ezért nincs

²² GYÁNI GÁBOR, *Történelmi esemény és struktúra*, Történelmi Szemle 2011/2., 151.

²³ Vagyis például míg egy ország leigázása vagy egy államformaváltás legfőbb következményei kényszerítő és megkerülhetetlenek, a természetlára későromantikus kódjai a *Téli éjszaka* után is ki tudják szolgálni a vers nem-technologizált látásmódját. Ugyanakkor annak mégis csekély a valószínűsége, hogy az 1930-as évek után olyan versmodellnek volna kánonképző lehetősége, amelynek nincs poétikai tudomása a magyar természetlára elhatároló későmodern fordulatáról.

egyáltalán értelme a »szubjektív« és az »objektív« történelem (*Historie*) közti »ellentétnek«.”²⁴ A fentiek alapján alighanem könnyen belátható, miben állnak egy olyan hatástörténeti történelemértés módszertani előnyei, amely nem a szubjektivitás önkényét vagy korlátait látja a megértésnek a történő hagyományhoz való odatartozásában, hanem úgy tekinti ezt a lét struktúramozzanatától elválaszthatatlan szituáltságot, mint ami egyáltalán lehetővé teszi a történeti megértést és ilyenként felszabadítja annak problémamegoldó potenciálját. Hogy a Gadamer-féle hatástörténeti tudat valóban inkább lét, mint tudat, annak jól ismert filológusi (és történészi) tapasztalata felől világítható meg igazán, hogy

egy rekonstruált kérdés sohasem helyezkedhet el saját eredeti horizontján belül. Mert a rekonstrukcióban leírt történeti horizont nem igazán átfogó horizont. Ellenkezőleg: őt magát is átfogja az a horizont, amely bennünket mint kérdezőket és a hagyomány szavától érintetteket átfog. Ennyiben hermeneutikai szükségszerűség, hogy állandóan túlhaladjunk a pusztá rekonstrukción. Egyáltalán nem tudjuk elkerülni, hogy azt, ami egy szerző számára nem volt kérdéses, és ennyiben nem gondolt rá, mi gondoljuk, és bevonjuk a kérdés nyitottságába. Ezzel nem az interpretáló önkényének akarunk ajtót-kaput nyitni, hanem csak feltárjuk, ami mindig is történik. Hogy a hagyomány bennünket érintő szavát megértsük, ahhoz mindig arra van szükség, hogy a rekonstruált kérdést kérdésességének nyitottságába helyezzük, tehát hogy a kérdés átmenjen abba a kérdésbe, amelyet számunkra a hagyomány tesz fel. Ha a „történeti” kérdés önmagáért kerül előtérbe, akkor ez mindig azt jelenti, hogy kérdésként már nem vetődik fel.²⁵

Ha mármost a történelem irodalmi valóságára irányuló kutatást ilyen keretek közt végzett történeti hatásszerkezet-vizsgálatnak nevezzük és még műszereink is volnának hozzá, akkor ilyen módon, persze nem egyforma eséllyel kutathatók a különféle korszakok eltérő irodalomfogalmakra épülő praxisai, következésképp a korok esztétikai tapasztalatának történeti formáihoz sem azonos eséllyel férünk hozzá. (Ebben a tekintet-

²⁴ MARTIN HEIDEGGER, *Beiträge zur Philosophie. Vom Ereignis*, Klostermann, Frankfurt am Main, 2003³, 494.

²⁵ GADAMER, *I. m.*, 415.

ben kifejezetten újszerű és eredeti folyamat a mai magyar irodalomtudományban mindaz, ami Kecskeméti Gábornak és Bene Sándornak – a közvetlen esztétikai megkülönböztetés régiségre vonatkoztatott praxisának revízióját szorgalmazó s vele az esztétikai tapasztalat történeti formáihoz való közvet(it)ett temporális hozzáférés új útjait megnyitó – hatástörténeti kutatásaiban rajzolódik eléink. Akár úgy is fogalmazhatnánk, ami a kortárs irodalomértelmezésünkben most valóban kezdeményező jelentőségű, az éppen az irodalmi régiséghez való viszony alapvető átalakulásának nem rövid tartamú története.)²⁶ Ráadásul mindezt talán nem is egészen úgy kell elvégeznünk, ahogy néhány évtizede – nem kis dekonstruktivista ellenkezést kiváltva – Gumbrecht javasolja, hogy tudniillik az irodalom sajátosságát el nem vető történeti irodalomértelmezésben a „jelenlét közvetlenségének” effektusait kell elsősorban tetten érni, különösen, ha olyan korszak *történeti berekesztődésének* vagyunk a közelében, amelyet az esztétikai gondolkodásban is „a tisztán anyagi jelölő és a tisztán szellemi jelölt polaritása”²⁷ jellemzett. Eközben mindenekelőtt annak illúziójával ajánlatos leszámolnunk, hogy a közvetlenség valaha is „visszanyerhetőnek” bizonyul az esztétikai tapasztalatban, kivált pedig annak ilyenként való irodalomtörténeti „utánképzésében”. Legalábbis amennyiben a világ semmifajta megtapasztalása, különösen pedig az esztétikai, nem követ-

²⁶ Kecskeméti Gábor történeti kommunikációelméleti megalapozású monográfiája a 16–17. század fordulójának retorikatörténeti jellegzetességeit vizsgálva – a nemzetközi kutatásokkal összhangban – jutott arra a következtetésre, hogy „[a] fejlődéstörténetnek ahhoz a modelljéhez képest, amely szerint a baconi kezdeményezés tudományos-filozófiai célja deformálódik a nemzeti historia litterariák kialakulása során, az a narrációs lehetőség, hogy mind a kezdeményező, mind követői életművében a retorikus műfaj eredeti, mégpedig topikus és tropikus funkcióinak hűséges működtetése regisztrálható, igen különböző következtetések hálózatát rajzolja meg.” Egyebek mellett például annak beláthatóságát, hogy ha a különféle funkciójú történeti szövegek retorikai működését feltáró alap kutatás nem egyszerű szónoklattani kérdésként kezeli a vonatkozó textusok nyelvi megalkotottságát, hanem azok kommunikatív konstituense gyanánt, akkor nem kerülheti meg a következtetést, hogy az ilyen igényeket teljesítő szövegeknél „bármely műfaji változat retorikai megformáltsága [...] sui generis adottság”. KECSKEMÉTI, *I. m.*, 455. Hasonló szempontok szisztematikus történeti érvényesítésének újabb példájaként lásd BENE SÁNDOR – KECSKEMÉTI GÁBOR, *Javaslatok egy új irodalomtörténet elvi alapvetéséhez és régi magyar irodalomtörténeti részének felépítéséhez*, Helikon (55) 2009, 201–225.

²⁷ HANS ULRICH GUMBRECHT, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2004, 70.

kezhet be – még ha az érzéki közvetítés bizonyos határesetekben, a világgal való nem-tervezett találkozás váratlan pillanatában, uralhatatlan helyzetekben (melankólia, megrendülés, sírás, nevetés) nem választható módon keltheti, akár vegetatív kényszerrel²⁸ is a közvetlenség illúzióját – tisztán immediális történés gyanánt. De a „közvetlen” bekövetkezést az ember számára már csak azért sem teszi lehetővé a világban való humán elhelyezkedés közvetített közvetlenségének tapasztalata, mert bár például „a sírásnak nincs közvetlen nyelvi vonatkozása [...], az említett fajtájú érzések csak olyan lény számára adóttak, aki nyelvvel rendelkezik.”²⁹ Az érzékelés ilyen egységének Plessnertől Heideggerig hangsúlyozott antropológiai és hermeneutikai tapasztalata (vagyis hogy például ellentétben a technomateriális aiszthesziológiával a szem valójában csak akkor lát, ha „gondolkodva” érzel, s nem a fül mint érzékszerv hall, hanem „a jelenvaló lét hall, mivel ért”)³⁰ viszont nagymértékben korlátozza is a mediális materializmus alapvetően analitikus és interpretációellenes irányultságát. A két eljárás azonban – az eddigi kísérletek legalábbis erre vallanak – akár még termékenyen is összehangolható, noha az értésmódjaik közti feszültségek módszertani oldására eddig nemigen születtek átfogó javaslatok.

Az itt elengedhetetlen alap kutatások még csak ezután vázolható irányai szerint különleges szerephez kell jutniok az esztétikai tapasztalat nem-választható elemei működésének, amelyek akár szembe is kerülhetnek az esztétikai megértésből ki nem zárható szemantikai érdekeltiséggel. Jelenleg lényegében semmifajta megalapozott tudásunk nincs arra nézve (s még a jól dokumentált korszakok irodalomtörténetei sem érezték szükségét ilyen összefüggések felderítésének), vajon az egyes korszakokban milyen komplexitás dinamikája váltja ki és milyen történeti recepció

²⁸ Vö. HELMUTH PLESSNER, *Gesammelte Schriften*, III., *Anthropologie der Sinne*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1980, 354.

²⁹ *Uo.*, 353.

³⁰ MARTIN HEIDEGGER, *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály és mások, Gondolat, Budapest, 1989, 309. Utóbb David Espinet elmagyarázta Heideggernek a távolsági érzékekre vonatkozó elgondolásait, s jutott arra a következtetésre, hogy Heidegger értelmében „nem a fül maga, hanem a hallóképeség terjed túl a dolog testi határain (*Körpergrenzen*), mely egy szerszemin test (*Leib*) is, vagyis nem a fül a távolsági érzék(szerv), hanem a hallás”. DAVID ESPINET, *Phänomenologie des Hörens. Eine Untersuchung im Ausgang von Martin Heidegger*, Mohr, Tübingen, 2009, 230.

minták/beállítódások hozzák mozgásba az esztétikai tapasztalatnak azokat az említett affektív és hangoltságbeli összetevőit, amelyek az irodalmi olvasás nem-nyelvi értésmódjának materiális „hermeneutikájához” tartoznak. Márpedig ez utóbbiak nélkül nem nyílik meg annak a recepció-történeti értelmezésnek a dialogikus tere, amelyben a jelenbe ágyazott megértés nemcsak azt tárhatja föl, mely jelentéssel változtatta művé a történeti befogadás a szöveget, hanem azt is, hogy a művészi hatás milyen materiális elemei jelennek meg az esztétikai tapasztalat azon összetevőiként, amelyeket az értelmezések dokumentumai az olvasás kiváltotta mentális, érzelmi és hangulati diszpozíciók gyanánt rögzítettek, vagy csupán az esztétikai ítéleteiket befolyásoló affekciók gyanánt juttattak kifejezésre.

Az azonban igaz, hogy már a Nyugat-korszak „archívuma” is számos hasonló recepció-történeti dokumentumát őrzi az irodalmi olvasás esztétikai tapasztalatának, és ilyenek gyanánt – ha leképezni nem tudják is azt – a modernségre nézve kétségkívül a legértékesebb (recepció)történeti megörökítői a szöveg művé válása eseményének. Tanulságos például megfigyelni, hogy míg az esztétikai tapasztalat materiális, nem-szemantikai komponensei – csak az igényesebbeket tekintve – Móricztól Balázs Bélán át Füst Milánig döntően az olvasás primer vagy metaforizált antropológiai kódjain (érzelmek, lélek, egyéniség stb.) keresztül lépnek be az értelmezésbe, Babits, Schöpplin vagy Szabó Dezső bizonyos írásaiban még e korai formájában is szembeötlő a mediális-materiális szöveghatások *irodalmi* olvasásának igénye és nyelvi artikulációjának szándéka. „Egészen sajátos lélektani tünet – írja Babits, aligha függetlenül Schöpplin 1908-as Vörösmarty-tanulmányától –, hogy a képzetfűzés hangulata mennyire külön életet élhet elszakadva maguktól a gondolatoktól, a képzetektől, a képzethangulattól, mindentől. Ez maga a gondolathangulat, a viszonyhangulat, megkülönböztetve a képzethangulattól.”³¹ Bár mint legtöbbször, itt is keverednek az esztétikai tapasztalat leírásának antropológiai és mediális-poétikai fogalmai, a szöveg grammatikai effektusainak olvasására tett kísérlet éppenséggel nem gyakori a korszak irodalomértelmező gyakorlatában. A szöveg szintagmatikájának nem-szemantikai sajátossága, szó szerint: a „képzetfűzés hangulata” ugyan végül – fogalmilag némileg zavaróan – a „gondolat-

³¹ BABITS Mihály, *Az ifjú Vörösmarty*, Nyugat 1911/21., 698.

hangulattal” lesz azonos, de a nem-antropológiai értelemben vett hangulat olvasásának kísérlete a képzet „alakszerű” jelenségét már sikerrel választja el a szövegképződés „viszonyainak” hangulatától. Hasonló érzékenységgel törekszik olykor Szabó Dezső is a szöveg modális hangoltságának olyan *olvasására*, amelyben az érzékleti effektusok nem esnek áldozatul a – mindig alakszerű – „képzetek” jelentéskölcsönző impulzusainak. A *Fürdik a holdvilág* zárlatának hangulati effektusait olvasva (s kevésbé „elképzelve”) a következőket írja:

Azt hiszem, hogy sokan e befejezetlenség esztétikai hatását igen durván fejtették meg. Hatása szerintük abban áll, hogy a továbbépitést az élvezőre bízva s így ez is részt vevén az alkotásban, jól érzi magát. Egész bizonyos, hogy ezt a magyarázatot először pedagógus találta ki. Vajon a jelen esetben az esik olyan jól, hogy az – áll az akasztófa – után el tudom képzelni a rabot, a taligát, a bírót, hóhért stb. Ellenkezőleg! Semmit sem képezek, semmit sem látok, hanem a dal fájó alaphangulata rezeg bennem tovább s ez a tárgytalan szomorúság esik jól, mint egy jelentés nélküli színfolt, egy elmosódó forma, mint minden, ami sejtelmes, mert csak hangulat és nem képzet is.³²

Mármint ha egy új irodalomtörténetet az irodalmi esztétikai tapasztalat történeti változatainak feltárásaként olyan alap kutatásban lehetne megalapozni, amely a mindenkor kulturális technikák rögzítette szöveg materialitását úgy hozza összefüggésbe a kommunikáció mediális (nyilvánosság- és intézménybeli) feltételezettségének történeti alakulásával, hogy a szövegeket e körülmények mellett művé változtató befogadás – történeti olvasói/kritikai/szakmai ítéletekben dokumentált – interpretatív dimenzióját a múlt és a jelen horizontja közti hatástörténeti közvetítés révén tárja föl, és ilyen módon kiemeli a levéltári szellemű historizálás múltba szigetelő gyakorlatából, akkor ebben az irodalomtörténetben új státust, helyet és új funkciókat nyer maga a történet is. Nemcsak a szöveget művé alkotó befogadás – mindig történeti – eseménye, a maga performatív (nyelvi) karakterével együtt,³³

³² SZABÓ Dezső, *Petőfi művészi fejlődése*, Nyugat 1912/19., 517.

³³ Itt arról az elemi olvasástapasztalatról van szó, hogy az irodalmi szöveg úgy viszi végbe, amit mond, hogy – miközben az írásban materializált szó „testiesíti” a nyelvet – vele szemközt – az élőszóbeli szituációval ellentétben – nincs mód a szó és a tett, nyelv és cse-

hanem az *irodalomtörténeti* – tehát az irodalom történetének alakulását befolyásoló, illetve magára az irodalomtörténet mibenlétére nézve konstitutív – esemény fogalma is. Vagyis azok a bekövetkezések, amelyeket egyfelől a műalkotás létrejöttének és befogadásának történéseként ismerünk, illetve azok, amelyek – történeti konstrukciók függvényében – korszakküszöbököt képezve az irodalmi episztémé eltérő rendjeit választják el egymástól. Ha ez utóbbit az úgynevezett periodizáció kérdéseként fogjuk fel, s nem ragaszkodunk a két esemény és három fázis képezte evolúcióelméleti „minimálprogram”³⁴ modelljeihez, akkor a két szekvencia és egy történések alkotta konstrukciók sem fejlődéselvet, sem irányyszerűséget, de még folyamatjellegét sem kényszerítenek rá az irodalom történetére. Így tekintve az irodalmiság temporális létmódjának dinamikája alapján az sem zárható ki, hogy amit „korszakoknak” nevezünk, azok egy történéscentrikus irodalomtörténetben voltaképpen nem egyebek önmagukat fenntartó és önmaguk folytonos megújítására képes struktúráknál, s az irodalomtörténet „képződésének” látszata ezek állapotszerű egymásutánjából keletkezik.³⁵ A folyamatszerűség benyomását ilyenkor persze nem a linearitás, hanem a történésekben kifejeződő, megszakított és ismétlődő *megújulásképeség állandósága* kölcsönzi a jelenségnek. A megszakításokat előidéző történések révén elválasztott állapotok azonban nemcsak elkülönülnek, hanem úgy és annyiban „folytatják” is egymást, amennyiben az elhatároló történések következményei megváltozott rendben kombinálják újra az öröklött állapot hagyományos és innovatív, stabilizáló és szubverzív

lekvés kapcsolatának intencionális stabilizációjára. A *mediális egybeesés* ilyen tapasztalatának, emlékeztet rá Sybille Krämer, ráadásul a lingvisztikai nyelvfelfogás nem egy formájára nézve is messzebb ható következményei lehetnek: „Ennek az írásra-vonatkozásnak, ennek a latens grammacentrizmusnak a horizontjában új fényt vetül a nyelv ama virtualizálásra is, amely a kompetenciaközpontú nyelv- és kommunikációelméletek sajátja.” Sybille KRÄMER, *Sprache – Stimme – Schrift. Sieben Gedanken über Performativität als Medialität = Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, szerk. Uwe WIRTH, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2002, 342.

³⁴ Lásd Niklas LUHMANN, *Das Problem der Epochenbildung und die Evolutionstheorie = Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie*, szerk. Hans-Ulrich GUMBRECHT – Ursula LINK-HEER, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1985, 12.

³⁵ Az irodalomtörténetben is helytállónak látszik ezért Luhmann megfigyelése, mely szerint „a korszakoknak nem szükségszerűsége az evolúció”, sőt még csak „nem is feltétele(i) a struktúráváltozások lehetőségeinek”. *Uo.*, 16.

komponenseit. Ez a konstrukció azt is képes láthatóvá tenni, hogy a levéltári szellemű historizmus szövegeket (nemegyszer „helyreállítva”) autorizáló és a műveket így „véglegesítő” felfogásával ellentétben miért nincs a műalkotásoknak – a materiális rögzítésű szövegekhez képest – megszilárdítható identitása, s hogy ebből következően miért veszíthetik el esztétikai hatáspotenciáljuk jelentős részét akár még olyan klasszikusok is, amelyek egykor korszakos fordulatot idéztek elő az irodalmi hatástörténetben.

S hogy miként képes másként és újra, akár kánont átrendező erővel megszólalni az irodalom „múltbatartozó” hatáspotenciálja, jól mutatja Schöpflinnek az induló Nyugatban megjelent Vörösmarty-tanulmánya, mely azzal adja egy eredendően irodalmi olvasásmód példáját, hogy interpretációja nem törekszik az esztétikai értelem-történés és annak mediális-érzéketi tapasztalata közti viszony termékeny feszültségének szimbolizációs feloldására. Példaszerűen irodalmi értelmezése ugyanis éppen azért bizonyul egyszersmind – és hangsúlyozottan – irodalomtörténetinek, mert megnyílik benne az esztétikai hatásoknak az a „szomatikus” mozgástere, amelyben a maga történeti indexeit megnyilvánítva képes megszólalni a nem uralható befogadói hangoltságnak ama diszpozitív átrendeződése is, amely beláthatóvá teszi, miért torkollik az *Előszó* vagy *A vén cigány* befogadása egészen más szerkezetű esztétikai tapasztalatba, mint amelyet ugyanezen szövegek hatáspotenciálja Gyulai reprezentációs elváráshorizontjában kiválthatott:

A szavak minduntalan el akarnak szakadni a gondolattól, eltávolodnak tőle, meg visszaesnek bele, a szimbólumok idegesen torlódnak egymásra, kisiklatják egymást helyükből, minduntalan az olvasónak kell kiegészíteni a hangulat továbbrezgetésével, amit a szavak félbehagynak. [...] Mintha nem is költői alkotás volna, hanem élő valami, megfog, belénk markol, lenyűgöz. [...] Ezzel Vörösmarty átnyúlik a ma költészetébe. Ma leginkább és legelső sorban *közvetlenséget keresünk* a költőben és szeretjük, ha húrokat üt meg lelkünkben, inkább jelezve, mint végigjátszva a melódiát s ránk hagyva, hogy egészítsük ki, amit ő nem pengetett végig. Mi nem látunk benne dagályt, mint látott Gyulai.³⁶

³⁶ SCHÖPFLIN Aladár, *A két Vörösmarty*, Nyugat 1908/11., 584. (Kiemelés – K. Sz. E.)

Pusztán annak utalásszerű szemléltetéséről, hogy milyen mélyrehatóak voltak az irodalmi episztémé történeti különbségei akár csak az induló Nyugat idején is, érdemes emlékeztetnünk arra, hogyan vélekedett a magyar modernség egyik arculatkölcsonzó klasszikusa az önmegújító hatás-történeti mozgás szerkezetéről. Móricz a következőket írja Adyról egy évvel később:

Az érzés lendülete teremti meg a formát a legkisebb ízeig, s ezen a formán rajta van a gondolat, a hangulat egész jelleme. Virágok ezek, alakjuk, színük, illatuk, fodorodásuk van; eredeti, szépséges Ady-virágok. Hasonlókat lehet gyártani; de újabb, közjük illő valódi virágot csak Ady nyit még. Ez az egyetlen fajtája a versformának a költő számára: az eredeti termés. Soha már több valódi Berzsenyi ódát, Csokonai Lilla-kesergést, Petőfi, Arany verset nem hajt a magyar lélek. Ne is teremjen. Ezekből a virágokból elég egy-egy tő, ugyanaz kétszer ijesztően sok. Mindig új, mindig más legyen a büszke díszvirág.³⁷

Az innovatív (?) eredetiségnek ezt a készletalkotó – s a múltat így az alakilag különböző értékformák mozdulatlan archívumaként értő – felfogását egész hatástörténeti világok választják el az esztétikai tapasztalat materiális medialisításának *közvetített* „közvetlenségre” hangolt *dialogikus* interpretációjától. És egy az esztétikai tapasztalat történéseinek időbeli formáiban érdekelt irodalomtörténetnek elsősorban arra kell figyelemmel lennie, hogy az olyan olvasatok, mint a Schöpfliné, ha – kivált a klasszikus modern antropológiai indexekkel ellátva – nem okvetlenül társtalanok is, a kritikai reflexióban alighanem csak a modernség nyelvi fordulata után kapnak visszaható érvénnyel is komolyabb ösztönzést. Az archívumtól és a levéltártól ilyenkor azért hosszú tehát az út az (irodalom)történetig,³⁸ mert az esztétikai tapasztalat történetébe ettől a korszakküszöbötől fogva lép be egyáltalán annak beláthatósága, hogy az olvasók történeti sorának esztétikai ítéleteit nemcsak a változó világtapasztalat nyelvhermeneutikai értésmódjai alakítják, hanem azoknak a kultúrtechnikai sztenderdeknek a történetisége

³⁷ MÓRICZ Zsigmond, *Én mámor-fejedelem*, Nyugat 1909/11., 531.

³⁸ Lásd Reinhart KOSELLECK, *Vom Sinn und Unsinn der Geschichte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2010, 70.

is, amelyek az olvasástapasztalat nem választható („materiális”) hangoltságot közvetítő érzékelést működtetik. És amelyeknek a megértése a nyelvi fordulat idején tudatosította először, hogy „a valóság apparátúramentes nézőpontja [...] annak legművibb nézőpontjává lett”.³⁹

³⁹ Walter BENJAMIN, *Abhandlungen. Gesammelte Schriften*, I/2., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991, 495.

GYÁNI GÁBOR

Kulturális trauma: adott vagy teremtett?

A trauma mint 20. századi európai (meglehet globális) kulcsélmény központi témává nőtte ki magát az utóbbi egy-két évtized humán- és társadalomtudományi gondolkodásában; ennek folytán ma már szinte áttekinthetetlen a róla szóló szakirodalom. A kulturálistrauma-elméletek, amikkel foglalkozni kívánunk, szintén több változatban léteznek. Közülük annak szentelünk ezúttal beható figyelmet, amely szociológiai fogalomalkotás eredménye, és amiről szinte nem esett még szó idehaza.¹ A nála egy évtizeddel korábbi pszichologizáló felfogás, amely Cathy Caruth nevéhez köthetik, sokkal inkább ismert Magyarországon.²

Esemény és élmény időbeli különállása

A kulturálistrauma-elméletek egyik döntő posztulátuma, hogy a traumatikus esemény és a trauma élménye (állapota) időben elválik egymástól.

¹ Az elmélet egyetlen futó említéséről van tudomásunk, az is a közelmúltból származik. HORVÁTH Sándor, *Muszáj interjúzni? Az oral history mint nyilvános és/vagy szakcsere történelem*, Forrás 2011/július-augusztus, 30-31.

² Wulf KANSTEINER, *Egy fogalmi tévedés származástörténete*, ford. NEMES Péter, 2000/2005/1., főként 26-28.; ERŐS Ferenc, *Trauma és történelem* = Uő., *Trauma és történelem. Szociálpszichológiai és pszichoanalitikus tanulmányok*, Jászöveg, Budapest, 2007, 24.; VIRÁGH Szabolcs, *Trauma és történelem találkozása. Emlékezet, reprezentáció, rítus*, BUKSZ 2011/nyár, 161-170. A traumáról szóló újabb hazai szakirodalomban különlegesnek számít Heller Ágnes esszéje, amely látszólag nem kötődik semmilyen szálon a nemzetközi tudományos diskurzushoz, nincs ugyanis benne egyetlen explicit utalás sem kurrens (vagy bármilyen) szakirodalomra. Meg is sínyli ezt a hiányt az esszé gondolatmenete. HELLER Ágnes, *Trauma, Múlt és Jövő*, Budapest, 2006, 7-43.

A gondolat állítólag Freudnak tulajdonítható, az egyik korai írásából való. Cathy Caruth a latencia kifejezéssel utal a dolog lényegére, midőn Freudnak a *Mózes, az ember és az egyistenhit* című kései esszéjét elemzi. Mielőtt Freud szövegéhez fordulnánk bizonyágképpen, lássuk, mit állít Caruth. A latencia arra utal, hogy valamely dolog (hely, állapot) elhagyása és a visszatérés hozzá időben eltér egymástól. A zsidó múlt perdöntő ókori történéseinek a példáján elgondolt temporális különbözőség az egyiptomi fogságból szabadulás (kivonulás Egyiptom földjéről) és a Kánaánban való berendezkedés (a monoteista vallásnak mint sajátjuknak a megteremtése, helyesebben az átmentése) eseményeihez köthető. A fizikai történések (a vándorlás) döntő szellemi eseményekkel esnek egybe. A zsidó közösségi identitás szempontjából meghatározó felszabadulást a kivonulás hozta magával.³ A dolgot tovább bonyolítja, hogy a zsidó népet Egyiptomból kivetítő Mózes későbbi meggyilkolása az általa pártfogolt egyistenhithez való végleges megtérést előlegezi meg több generáció múltán. A gyilkosság az a traumatikus esemény, melynek elnyomott (elfelejtett) emléke tér ily módon vissza később, mint vallási megvilágosodás. A Freud által hosszasan taglalt és így értelmezett történelmi példázatból Caruth azt a következtetést vonja le, hogy „A trauma történelmi hatalma nemcsak az, hogy a tapasztalatot megismétlik, miután elfelejtették, hanem az, hogy az eseményt magát elsőként éppen a felejtés révén és annak eredményeként tapasztalják meg.” Ha mindez így van, akkor a trauma a történelem szempontjából annyiban referenciális csupán, amennyiben nem érzékelik a maga egészében annak megtörténte. Másként fogalmazva: „a történelem csakis megtörténte a hozzáférhetetlenségében ragadható meg.”⁴ A trauma időbelisége, nevezetesen hogy az esemény és az élmény temporálisan elválik egymástól, Caruth szerint azt bizonyítja, hogy a lappangó élmény konstitutív szerepet tölt be a traumában. Ennek alapján jelenti ki végül: „A történelem traumatikus természete azt jelenti, az események

³ Assmann erről mint „emlékezetformáló emlékezőközösség”-ről beszél, bemutatva, hogy a monoteista vallás a (saját) kultúrával szembeni ellenállás gyümölcseként született meg a zsidóknál. Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, ford. HIDAS Zoltán, Atlantisz, Budapest, 1999, 193-223.

⁴ Cathy CARUTH, *Unclaimed Experience. Trauma and the Possibility of History*, Yale French Studies (79) 1991, 187.

csupán abban a mértékben történetiek, amennyiben más [eseményeket] implikálnak”.⁵

Nem célunk Freud gondolatmenetének ezt a fajta rekonstrukcióját és elemzését megítélni, Kansteiner egyébként is elvégezte már a feladatot.⁶ Freud „lappangási idő”-ként tartja számon az esemény később beérő hatását, amelyet jelen esetben Mózes gyakorolt a zsidó népre a maga halálával az egyistenhit elfogadtatása terén. Ezt a különös jelenséget az egyéni traumaélmény hatásmechanizmusának az analógiájával magyarázza, imigyen:

Megesik, hogy egy ember látszólag sértetlenül hagyja el azt a helyet, ahol valami borzasztó szerencsétlenséget élt át, például egy vasúti összeütközést. A következő hetek folyamán azonban számos súlyos lelki motorikus tünet jelentkezik nála, melyeket csak annak a sokknak, lelki megrázkódtatásnak vagy más hasonlóknak lehet tulajdonítani, amik akkor érték. Ennél az embernél most „traumatikus neurózis” lépett fel. Ez egy egészen érthetetlen, tehát új jelenség. Azt az időt, amely a szerencsétlenség és a tünetek első fellépése közt eltelt, „inkubációs idő”-nek hívják, egyértelmű utalásként a fertőző betegségek patológiájára. Utólag [...] észre kell vennünk, hogy a traumatikus neurózis és a zsidó monoteizmus problémája között, egy bizonyos ponton, van valami megegyezés. Közlebről épp abban a karakterisztikumban, melyet a zsidó történelem lappangási időszakának (latencia) nevezhetnénk, hiszen érvekkel bizonyított feltevésünk szerint a zsidó vallás történetében a Mózes-vallástól való elszakadás után van egy hosszú időszak, amelyben nyoma sincs az egyistenhit eszméjének, a szertartások megvetésének és az etikai elem hangsúlyozásának. Így el lehetünk készülve arra a lehetőségre, hogy problémánk megoldását egy különös lelki állapotban kell keresnünk.⁷

⁵ *Uo.*, 188.

⁶ Vö. „Bár Caruth komoly erőket mozgósít, hogy Freud nagyszabású, összetett és ellentmondásos munkásságában az általa mondottak alátámasztását találja meg, maga az elképzelés, hogy egy személy életében a központi érzelmi eseményeknek volna nem szimbolikus, nem átdolgozott, szó szerinti emléke, alapvetően nem freudi elképzelés.” KANSTEINER, *I. m.*, 27.

⁷ Sigmund FREUD, *Mózes, az ember és az egyistenhit*, ford. F. OZORAI Gizella = *Uő.*, *Mózes. Michelangelo Mózes. Két tanulmány*, Európa, Budapest, 1987, 107–108.

Freud „a zsidó vallás történetében felismert eme figyelemre méltó folyamat megfelelő analógiáját” az egyéni pszichológiában véli fellelni, ahol „a korai, s később feledésbe merült élményeket, amelyeknek oly nagy jelentőséget tulajdonítunk a neurózisok kóroktanában, traumának nevezzük”.⁸ Az egyén traumatikus élményét szerinte mindig egy korai gyermekkorban átélt esemény váltja ki oly módon, hogy ezen élmények megtörténtük pillanatában nyomban elfelejtődnek, és ha valami, akkor fedőemlékek utalnak csupán rájuk. A trauma felejtése azonban látszólagos, mivel neurózis a következménye, bár az egyén nincs tudatában annak, hogy neurózisa magával a traumatikus eseménnyel függ össze. A neurózis hordozza magában tehát a lelki traumát, amelynek egy valóságos, a traumatikus esemény áll a háttérben, amely lappangva fejti ki romboló hatását, az egyéni pszichében gátlásokat és tehetetlenségeket idézve elő, amelyekben „a múlt egyik korai darabjához való rögzült kötődés kifejezését ismerhetjük fel”.⁹

A kulturális trauma szociológiai fogalma

A pszichoanalitikus alapokon álló kulturálistrauma-elmélet nem köti tehát a traumatikus állapotot magához az eseményhez, hanem az esemény által késleltetve kiváltott tapasztalat szerkezetéből következtet vissza az eredeti (eseménybeli) mozgatórugóra. A traumatikus *emlékezet* ilyen formán mimetikusan és vissza-visszatérően teremti újra az egyénben a valami-kor átélt eseményt, midőn képek, álmok, fantáziák és képzelések segítségével idézi fel.¹⁰ A kulturálistrauma-elmélet szociológiai megfogalmazása, amelyet Jeffrey C. Alexander dolgozott ki a 2000-es évek folyamán, az egyén helyett a kollektívát teszi meg a trauma vagy a traumatikus tapasztalat hordozójának. Akkor keletkezik kulturális trauma, „amikor egy kollektíva tagjai úgy érzik, olyan iszonyú eseménynek vannak kitéve, amely kitörölhetetlen nyomokat hagy a csoporttudatukon, és amely örökre áthatja az emlékezetüket, egyszersmind döntő és visszavonhatatlan módon a jövő-

⁸ *Uo.*, 114., 115.

⁹ *Uo.*, 122.

¹⁰ Cathy CARUTH, *Introduction = Trauma. Explorations in Memory*, szerk. Cathy CARUTH, Johns Hopkins UP, Baltimore, 1995, 4–5.

beli identitásukat is megszabja.”¹¹ A kulturális trauma szociológiai formulája tudományos (analitikus) elmélet, egyúttal egy kurrens társadalmi gyakorlat leírása. Amikor társadalmi csoportok, nemzetek és olykor bizony egész civilizációk kulturális traumákat *konstruálnak*, kognitív eszközökkel azonosítják az emberi szenvedés létét és tényleges forrásait; egyszersmind fokozott felelősséget kezdenek tanúsítani a traumatizált egyének és közösségek iránt. A mások szenvedései iránti megértő, empatikus viszony eredményeként kitágul a „mi” jelentésének a határa. A mások szenvedéseivel való azonosulás olyanokat is cselekvésre ösztönöz, akik nem éltek át addig traumatikus eseményeket; magukévá téve a kulturális trauma konstrukcióját erős késztetést éreznek magukban arra, hogy tegyenek végre valamit mások szenvedésének megelőzésére vagy mérséklésére. Ennek során nem csupán a traumatikus esemény átélője, hanem az is traumatizált állapotba kerülhet, aki maga soha sem volt kitéve ilyen események hatásának, mélyen együtt érez és feltétlenül azonosul azonban a traumatikus események aktuális vagy valaha volt áldozataival. Ebben az értelemben gondolja és állítja Alexander, hogy a trauma nem „természetes módon”, hanem úgy létezik (keletkezik és hat), hogy a társadalom mesterségesen létrehozza.¹²

Ezen az alapon különíti el Alexander saját traumafogalmát a „laikus traumaelméletek”-től, melyek azt sugallják: ha időnként késve érezteti is hatását a trauma, az végső soron mindig valamely traumatikus eseményből fakad. Két változatát tartja Alexander számon a traumának: a felvilágosodás gondolkodásában gyökerezőt és azt, amely a pszichoanalitikus elmélkedés terméke. Az előbbi leginkább – a szinte mindig reflektálatlan – köznapi szó- és fogalomhasználatban nyilvánul meg, utóbbi pedig Cathy Caruth már említett koncepciójában öltött alakot újabban.

A felvilágosodás gondolkodásának megfelelő szó- és fogalomhasználat annyira közismert és triviális, hogy szükségtelen hosszan ismertetni. Szinte magától értetődő természetességgel bukkan fel mindenhol, így többek között a 20. századi életvilág-történetek szociológiai elemzésében, mint kézenfekvő fogalmi eszköz. „Beszélgetéseinkből kitűnt, mennyire

¹¹ Jeffrey C. ALEXANDER, *Toward a Theory of Cultural Trauma* = Jeffrey C. ALEXANDER – Ron EYERMAN – Bernhard GIESEN – Neil J. SMELSER – Piotr SZTOMPKA, *Cultural Trauma and Collective Identity*, California UP, Berkeley, 2004, 1.

¹² *Uo.*, 2.

megmaradtak a sérelmek, milyen elevenen él sok minden abból a szenvedésből, amit a családok átéltek. Nem tudtak kigyógyulni az emlékekből, nem tudták kibeszélni és feldolgozni őket.”¹³ Azért fontos számunkra az imént idézett megnyilatkozás, mert szociológus szerzője szerint nemcsak a traumatikus eseményt valaha átélt személy kerülhet traumatizált állapotba, de nemritkán olyan valaki is, akit elkerültek ezek az események. A trauma ekként biztosított továbbélése (továbbadása) ahhoz a felismeréshez vezet el a szerzőt, „hogy a trauma túléli a szenvedőt, a gyerekek, utódok életébe sokszor ismeretlen, nem-tudatos utakon beépül a felmenők »öröksége«, [... ami abból ered], hogy az elhallgatás, az elfojtás felerősíti az elviselet társadalmi traumát”.¹⁴

Alexander ezzel szemben azt állítja kulturálistrauma-elméletében, hogy nem az elhallgatás, az elfojtás, hanem a trauma utólagos megkonstruálása segít hozzá a személyesen át sem élt traumatikus állapot interiorizálásához. A konstruktivista traumafogalom szociológiai modelljében az sem értetődik magától, hogy vannak külön traumatikus és nem traumatikus események. Alexander szerint maga az esemény nem vált ki *kollektív* traumát, mivel, az események mint olyanok inherens módon nem traumatikus jellegű történések. *A trauma így valójában társadalmi úton közvetített attribúció*, ami azonban a valóságos időben megy végbe, amikor egy megrázó esemény a későbbiekben kifejti romboló hatását. Az attribúció azonban olykor meg is előzheti, előre vetítheti az eseményt, noha persze többnyire követi azt post-hoc rekonstrukció formájában. Sőt néha meg sem történnek ezek a mély megrázkódtatással járó események, hanem csupán képzeletbeliek, noha ugyanazt a hatást fejtik ki ekkor is, mint amit a traumatikusként nyilvántartott események gyakorolnak az átélőkre.¹⁵ A képzelt, ugyanakkor traumatikus hatással járó eseményeknek a nemzeti traumák konstrukcióiban van vagy lehet kiemelten nagy funkciójuk, s ezért a nemzeti identitás megteremtésében és újraalkotásában töltenek be kulcsszerepet. Alexander

¹³ LOSONCZI Ágnes, *Sorsba fordult történelem*, Holnap, Budapest, 2005, 294.

¹⁴ *Uo.*

¹⁵ Az emlékezetet individuálpaszichológiai alapon kutatók előtt is jól ismert az olykor a traumatikus élményekkel szorosan összefonódó, csupán képzelt valóság jelensége. Daniel SCHACHTER, *Emlékeink nyomában. Az agy, az elme és a múlt*, ford. DANKÓ Zoltán, Háttér, Budapest, 1998, 368–380.

sem kívánja tagadni azonban az eseménynek mint a trauma okozójának a létezését; azt vitatja csupán, hogy minden esetben tényleges traumatikus esemény áll a traumatizált állapot létrejötté mögött. Ehhez a gondolatához kapcsolódva mellékesen megemlíthetjük, hogy a vereség kultúrájának szentelt elemzésében Wolfgang Schivelbusch szintén nemzeti traumaként szól a közösségi célok szolgálatába állított történeti mítoszokról, melyeknek – az egyén szintjén – a neurózis jelenti a megfelelő analógiáját.¹⁶ S ezzel, implicit módon, a képzelt esemény fogalmát tételezi, mint a nemzeti trauma referenciális kiindulópontját.

Mi járul hozzá ahhoz, hogy egy átlagos vagy éppen meg sem történt esemény traumát idézzon elő? A *kollektív reprezentáció* és a *vallási imagináció* Durkheimtől származó fogalmait hívja segítségül Alexander e kérdés megválaszolása során. E szerint a közösségi trauma legfontosabb, talán egyedüli feltétele a valóság reprezentációjának imaginatív folyamata. Hiszen: „Csupán a reprezentáció imaginatív folyamatán keresztül tudatosul az aktorokban ez a fajta tapasztalat”.¹⁷ A közösségi traumát valójában a tényleges vagy képzelt eseménynek a közösség által tulajdonított jelentése hozza létre, olyan színben tünteti fel a történetet, mint ami hirtelen, minden érzékelhető előzmény nélkül és drasztikus módon tör a felszínre, a következményeit tekintve pedig tartósan kihat az önazonosság kollektív tudatára. A kollektív identitás szempontjából releváns eseménynek jár ki ilyen formán a traumatikus esemény státusa, ám szinte mindig csak utólag derül ki, hogy az adott esemény traumatikus hatással jár (vagy járhatott). A traumatizáltság állapota hosszan tartó értelmezési folyamat eredménye, ami az esemény képzeletbeli újraalkotásához, a reprezentációhoz kötődik és belőle fakad. Az ezáltal megteremtett trauma – mint ami egy bizonyos szociokulturális folyamat terméke – az emberi cselekvőség (az ágencia) bizonyítéka, vagy ahogyan Alexander fogalmaz: a kulturális osztályozás új rendszerének sikeres alkalmazása (rávetítése) a történetek végtelen sorára. Az esemény és a reprezentáció közti rést tölti ki így módon a *trauma folyamata*, amelyre közvetlenül hatnak a hatalmi erőviszonyok és a társadalmi ágensek véletlenszerűen adott képességei.

¹⁶ Wolfgang SCHIEVELBUSCH, *The Culture of Defeat. On National Trauma, Mourning, and Recovery*, Granta Books, London, 2003, 26.

¹⁷ ALEXANDER, *Toward a Theory...*, 9.

Az utóbbit illetően meg kell jegyezni: amikor a társadalmi válságokat kulturális terminusokra fordítják le, hogy kulturális válságokként is tudatosítani lehessen őket, az eseményt magát a közösségek identitáskriszisé gyanánt élik át, és ekként jelenítik meg a jelentéstulajdonítás eredményeként. „A kollektív aktorok »elhatározzák«, hogy úgy jelenítik meg a társadalmi fájdalmat, mint ami döntően fenyegeti azzal kapcsolatos felfogásukat, hogy kik is ők valójában, honnan jöttek és hová igyekeznek tartani.”¹⁸

De mit érteni azon vajon, hogy a közösség „eldönti”, traumatikus-e vagy sem valamely esemény? Ez természetesen szociológiai lehetetlenség, hiszen a közösség mint olyan nem dönt(het), kizárólag a képviselőiben eljáró egyesek, az ágensek határoznak ezekben az ügyekben (is). A *traumafolyamat* ágensei, akik maguk is közösségekbe rendeződnek, a folytonos társadalmi történetek szimbolikus reprezentációival (leírásaival és jelentéssel teli elbeszélésével) szolgálnak; itt és ebben a formában jelentik be a trauma iránti igényüket. Amellett, hogy így módon megkonstruálják a tragikusként beállított esemény fogalmát, egyúttal tisztázzák: milyen magatartás tanúsítandó vele kapcsolatban, hogy fel lehessen dolgozni, el lehessen hárítani vagy be lehessen gyógyítani a trauma által okozott sebet. A traumát mint kulturális entitást az ilyen igény bejelentésével teremtik egyesek úgy, hogy egy döntően sérelmi állapotra építenek és egyúttal arra apellálnak, hogy a profanizálás által komoly veszélybe kerülnek a szentnek tartott értékek. Mindez pedig azzal a burkolt vagy kimondott céllal történik, hogy el lehessen beszélni a katasztrofálisan destruktív társadalmi folyamat tapasztalatát, ami viszont ahhoz segít hozzá, hogy érzelmi, intézményi és szimbolikus tekintetben egyaránt orvosolhatók a trauma okozta károk.

A jelzett igény hatásos képviselője (artikulálása és a kielégítéséhez szükséges cselekvés végrehajtása) „hordozócsoportokat” feltételez és követel: ők a traumafolyamat kollektív ágensei. A hordozócsoportok tagjait ténykedésük során anyagi és szimbolikus érdekek mozgatják, ők vannak a birtokában ugyanakkor a feladathoz megkívánt azon különleges diszkurzív tehetségnek, amely ahhoz kell, hogy előálljon az eseményt traumaként azonosító jelentés. A hordozócsoport éppúgy kikerülhet az elitek tagjaiból, mint marginalizált társadalmi csoportokból, és nemegyszer olyan tekintélyes

¹⁸ Uo., 10.

vallási vezetők (vagy csoportok) vállalkoznak e funkció betöltésére, akiket a többség spirituális páriának tekint. Nem teljesen kizárt az sem, hogy a hordozócsoport nemzedéki tömörülésként lép fel: ekkor a fiatal nemzedék fordul szembe az idős(ebb) nemzedékekkel. Olykor pedig nemzeti színezetet ölt a törekvés, mely esetben egy adott nemzet egy másik nemzetben vagy más nemzetekben keresi (és találja meg) a maga ellenségét. Az intézményesült hordozócsoportok ekkor és egyéb esetben is szembe fordítanak egymással egy-egy társadalmi csoportot vagy szerveződést, aminek a töredezett és polarizált társadalmi (nemzeti) egész teremti meg különösen kedvező lehetőségét.¹⁹ Úgy szerez a népesség tudomást és bizonyosságot arról, hogy egy olyan esemény, amit maga nem élt át, traumatikus hatással van (vagy lehet) rá, hogy siker koronázza a hordozócsoport véleményformáló munkáját.

Fő vonalaiban így fest tehát Alexander elmélete arról, hogy a trauma egy új, identitásbiztosító tudásként előadott történet elbeszélése valamely korábbi (vagy jelen idejű) megrázkódtatásról. Négy fontos kérdésre válaszol ez az új mesterelbeszélés: mi történt tényszerűen (a múltban); kik voltak a trauma áldozatai; milyen viszony fűzi őket ahhoz a közösséghez, melynek kötelékében vagy amelynek közelében élnek (vagy éltek); és kik az elkövetők, a trauma okozói?

A trauma mint reprezentációs folyamat eredményeként születik tehát a társadalmi szenvedést megjelenítő mesterelbeszélés, amely a kulturális (újra)osztályozás segítségével létrehozza a kollektív trauma mentális valóságát. A traumafolyamat ilyen formán a beszédaktus-elmélet pregnáns megnyilvánulása, ahol a hordozócsoport mint *beszélő* olyan *közönséghez* szól, amely nyilvánvaló belső szociológiai tagoltsága ellenére is szimbolikusan (a szuggerált jelentéshez való viszonyában) felettébb egyöntetű; mindez pedig egy olyan *szituáció* (beszédhelyzet) közegében zajlik, ahol adottak a történeti, a kulturális és az intézményi környezeti feltételek.²⁰ A szóban forgó beszédhelyzet azonban korántsem átlátszó és nem nyitott, tekintve hogy intézmények egész sora tagolja és borítja egyúttal homályba. A trauma igényének bejelentését egy adott szervezeti szintér és társadalmi hie-

¹⁹ *Uo.*, 11.

²⁰ *Uo.*, 12.

rarchia közvetíti, annak a keretei között történik a trauma performatív aktusa.²¹ Ha döntően vallási intézményi és spirituális tényezők működnek közre a közvetítő szerepében, akkor a trauma teodiceához kötött értelmet nyer. A fő kérdés ez esetben így hangzik: „Hogyan és miért engedhetette meg Isten a rossz bekövetkeztét?” Ha a trauma élményét és emberi helyzetét az esztétikai szférában jelenítik meg, akkor a különböző művészi reprezentációs műfajokban megragadott élmény (tapasztalat) szenvedő hőseivel való képzeletbeli azonosulás és érzelmi katarzis lesz a kívánatos eredmény.²² Amikor jogi intézményekben folyik a kulturális osztályozás új gyakorlata, akkor a felelősség (mértékének) a megállapítása, a büntetés kiszabása, olykor az áldozatok anyagi vagy csupán erkölcsi kárpótlása kerül napirendre. Az erkölcsi kárpótlás napjainkban rohamosan terjedő gyakorlatára jó példa a hivatalos bocsánatkérések rituáléja (és már szinte napi követelménye).²³ A *tudományos diskurzus* témájává avatott traumakérdés a tényfeltárás és a kauzális magyarázat feladatait helyezi előtérbe. Amikor történészek foglalkoznak a traumatikus események felderítésével, a következő történik: meghatározzák a szenvedések jellegét, megállapítják az áldozatok kilétét és kimutatják a szenvedésekért közvetlenül felelős erőket. A *tömegmédiá* segítségével megjelenített traumatikus események rendszerint túldramatizáltak, következésképpen így igen egyszerű fogalmak alkothatók csupán az áldozatokról és az elkövetőkről; ráadásul a reprezentációnak ez a módja könnyen átengedi magát (mert gyakran ilyen megrendelésre is készül) a különféle politikai felhasználásoknak. S végül az *állami bürokrácia* maga is fellép mint a trauma konstruktőre, amikor parlamenti vagy egyéb bizottságokat állít fel az atrocitások kivizsgálására, vagy rendőrségi vizsgálatot folytat ilyen és hasonló ügyekben, valamint nemzeti prioritásokat állapít meg ezeknek a kérdéseknek a szemmel tartása, és ha szükséges, a kívánatos állami intézkedések meghozatala céljából.

²¹ *Uo.*, 15–21.

²² A trauma irodalmi megjelenítésének fő elvi kérdéseiről hasznos áttekintéssel szolgál KISANTAL Tamás, *Túlélő történetek. Ábrázolásmód és történetiség a Holokauszt művészetében*, Kijarat, Budapest, 2009, különösen 35–71.

²³ Bővebben lásd Jeremy BLACK, *Using History*, Hodder Arnold, London, 2005, 92–94.; Michael R. MARRUS, *Official Apologies and the Quest for Historical Justice*, Munk Center for International Studies, Toronto, 2006.

Mindezen intézményi színterek a trauma létrehozásának mechanizmusaként meghatározott szociális térben fejtik ki a hatásukat, ahol kivétel nélkül mindig egyenlőtlenül oszlanak meg az anyagi és a szimbolikus erőforrások az olykor társadalmi hálózatokat is képező cselekvők között. A kérdés úgy vetődik fel ez esetben: ki gyakorolja az ellenőrzést az államapparátus és a tömegközlelési eszközök fölött, mennyire függetlenek a bíróságok és mennyire tág a cselekvési terük, kinek van közvetlenül befolyása az egyházakra és milyen készenléti állapotban van, mire képes a felelős értelmiség, melynek az lenne a dolga, hogy esztétikai és diszkurzív eszközök latba vetésével megjelenítse a traumát.

Összefoglalva, a trauma „tapasztalata” Alexander elmélete szerint szociológiai folyamat eredménye, amely eldönti, hogy mi számít a közösség szempontjából társadalmi fájdalomnak, kik a trauma áldozatai és kik annak felelősei (az elkövetői), és hogyan oszlik meg a trauma szellemi és anyagi következményeinek a terhe a társadalom egyes tagjai és szegmensei között.²⁴ Az ekként „megtapasztalt” (valójában azonban elképzelt és kifejezett) trauma nélkül lehetetlen észrevehető módon revideálni a kollektív identitás adott konstrukcióját; ez a revízió azt követeli, hogy vessék alá szigorú vizsgálatnak, újraértelmezéssel járó emlékezeti munkának a múltat, hogy meg tudjon felelni a jelen aktuális identitásbiztosító szükségleteinek. Amikor pedig a traumadiskurzus egy idő után „lehűl”, oly módon vonják le a „tanulságokat”, hogy emlékműveket emelnek, múzeumokat létesítenek, történeti adattárakat létesítenek és megemlékező szertartások rítusaiban objektiválják a trauma lassanként elenyésző emlékét.²⁵ Az ekként (újból) megszilárdított kollektív identitást, amikor a szent helyeken koncentrálják őket, egyértelműen elkülönítik a profán szférától, s ezzel folytonosan láthatóvá is teszik, noha a múlt emléke már csupán a rutinszerű rituális cselekedetek közvetítésével él(het) zavartalanul tovább. A domesztikált s egyúttal kihűlt traumatikus élmény²⁶ specialisták ügyévé szelődül végül, a traumafolyamat reprezentációja pedig azzá a formalitássá alakul át, amely sem heves érzelmeket nem kelt, sem komoly szellemi energiákat nem moz-

²⁴ ALEXANDER, *I. m.*, 22–23.

²⁵ Ehhez lásd Dan STONE, *Emlék, emlékművek és múzeumok = Holokauszt. Történelem és emlékezet*, szerk. KOVÁCS Mónika, Hannah Arendt Egyesület – Jaffa, Budapest, 2005, 323–341.

²⁶ Ez nem a „hideg emlékezet”, melynek fogalmához vö. ASSMANN, *I. m.*, 70.

gósít többé, jóllehet büntudatot sem ébreszt immár a felejtés miatt. Továbbra is tudattalan éltető forrása marad azonban az általa újraalkotott közösségi identitásnak, így pedig átmentődik valami a kulturális traumában rejlő különleges mozgósító erőből, melynek normatív hatásait már azt megelőzően vizsgálta Alexander, mielőtt részletesen kidolgozta volna a kulturális trauma elméletét. A következőkben éppen ezeknek a korábbi vizsgálódásainak szenteljük a figyelmünket.

A morális egyetemesség eszméjének társadalmi konstrukciója

2002-ben tette közre első alkalommal az amerikai szociológus az azóta már többször napvilágot látott, legutóbb egy vitakötet bevezető írásában olvasható tanulmányát, amelynek a kérdésfelvetése így szól: hogyan lett a náci népirtás partikuláris történelmi eseményből az emberi szenvedés és a morális bűn egyetemes szimbóluma, amely határozott jogi lépésekre és ennek megfelelő politikai cselekvésre késztet napjainkban egyes államokat, szervezeteket és magánszemélyeket?²⁷ A kulturális átalakulásként számon tartott fejlemény lényege, hogy az egy adott népcsoporttal valaha megesett szélsőségesen traumatikus történelmi esemény (limit event) ma már az egész emberiség traumatikus tapasztalatának a jogcímére tart igényt. Hogyan konstruálták meg tehát ezt a kulturális tényt és milyen hatást fejt ki a társadalmi és erkölcsi életre?

A konstruálás folyamata időben némileg elhúzódott. 1945-ben, sőt még az azt követő években, sőt évtizedben sem igen „tudtak” a holokausztról, bár a zsidó népirtás tényei azon nyomban ismertté váltak, ahogy az amerikai hadsereg 1945 áprilisában felszabadította a németországi lágereket (Buchenwald). Később illették csupán a holokauszt, illetve a soá elnevezésekkel a náci népirtást, melynek amerikai recepcióját elemezve Alexander kimutatja: ezek a történelmi tények (helyesebben események) kezdetben egy „haladó elbeszélés” kereteibe illesztve foglalták el – akkor még alárendelt helyüket – a második világháború mesterelbeszélésében. Mely utóbbi ar-

²⁷ Jeffrey C. ALEXANDER, *The Social Construction of Moral Universals = Uő., Remembering the Holocaust. A Debate*, komm. Martin JAY – Bernhard GIESEN – Michael ROTHBERG – Robert MANNE – Nathan GLAZER – Elihu KATZ – Ruth KATZ, Oxford UP, Oxford, 2009, 3–102.

ról szólt, hogy a náciizmus és a vele együtt járó történelmi trauma végérvényesen a múlté, mivel a szövetségesek diadalmaskodtak a történelmi rossz eme megnyilvánulása felett. A náciizmus tetteiben testet öltő traumatikus múlt, amelynek a jó erők győzelme vetett véget, egy adott helyen és specifikus társadalmi, politikai és kulturális tényezők közreműködésével keletkezett és állt fenn; ezért nem szolgál térben és időben egyaránt kiterjeszthető tanulságokkal. A haladó elbeszélés sem tagadta ugyanakkor, hogy „a náciizmus traumát váltott ki a modern történelemben, az azonban »az időn kívüli időbeliségnek« megfelelő liminális trauma volt, ahogyan Victor Turner érti a fogalmat. A trauma sötét és fenyegető, egyszersmind rendhagyó is, elvileg pedig legalábbis időleges okoknak folyománya. Ezért van, hogy a traumát el lehetett és el is kellett távolítani az igazságos háború és a bölcs, továbbá a megbocsátást ígérő béke által.”²⁸ A haladó elbeszélés utólag teljes mértékben igazolta azt az iszonyú véráldozatot, amit a háború a győztesek oldalán szintén megkövetelt, miközben megváltást ígért a legyűrt rosszra következő fényes jövő igencsak biztató reményével. A zsidók irtóztatós szenvedésének amerikai eszmei feldolgozása azzal a nem várt eredménnyel járt továbbá, hogy az Egyesült Államokban a háború után végérvényesen diszkreditálódott az antiszemitizmus, ami pedig korábban ott sem számított teljesen ismeretlen jelenségnek.

Gyökeres változáson esett át a történelmi gonosz címkéjével ellátott, így kódolt náci zsidó népirtás fogalma annak során, hogy egy idő után megnőtt a tett megítélésének súlya: ettől az időtől datálódik a holokauszt amerikai kultusza. „A zsidó tömeggyilkosságok szimbolizációja általános értelmet nyert és ennek megfelelően tárgyiasult; elválasztották egymástól e folyamatban a zsidókkal szemben elkövetett bűntetteket és a profán náciizmust mint olyant.”²⁹ A holokauszt vagy a soá elnevezésekkel címkézett népirtás a dekontextualizáció eredményeként az ontológiai gonosz státusát szerezte meg magának, s így tett szert összehasonlíthatatlanság, a történelmi példa nélküliség, az emberi gonoszt illetően a felülmúlhatatlanság rangjára. A holokauszt, midőn egyetemes történeti jelentőségre emelkedett, hegeli értelem-

²⁸ ALEXANDER, *The Social Construction...*, 15. Az újkori német (porosz) történelem értelmezését ez időben uraló Sonderweg-tézis a haladó narratíva német (nyugatnémet) példája volt – fűzhetjük hozzá.

²⁹ *Uo.*, 28.

ben vett világtörténelmi eseménnyé vált, melynek megtörténte egyszeriben megváltoztatta az emberi világ folyását.

Alexander – ezúttal is Durkheimre utalva – úgy találja, a zsidó népirtás új, immár tragikus elbeszélése a szent és a gonosz közötti skálán jelöli ki a holokauszt helyét: a legfőbb bűn nyilatkozik meg benne ilyen formán, amely nem fogható semmilyen más traumatikus rosszhoz és borzalomhoz – s ez okból könyörtelenül ki kell űzni a világból. A holokauszt mint az „ontológiai gonosz” (Elie Wiesel kifejezése) megtestesülése a történelem olyan tragikus elbeszélésével szolgál, melynek középpontjában a „traumadráma” áll. Azért is fordul hozzá újra és újra a „közönség”, hogy soha ne térhessen vissza a traumadrámában elbeszélt múlt. A traumadráma, ez a mitikus holokauszt-történet a szent és a gonosz archetípusát teremti újjá, és miközben korunk domináns történelmi elbeszélésévé válik, menthetetlenül aláássa a modernitás napjainkig uralkodó önszemléletét és etikai alapprincípiumát. Azzal a ténnyel szembesít ugyanis bennünket, hogy a náci genocídium egy olyan modernitásnak a keretei között vált (válhatott) valóra, amely állítólag a haladásban, a folytonos tökéletesedésben, a humanizmus felé tartó szakadatlan mozgásban leledzik. A rossz (a gonosz) lehetősége – a tragikus elbeszélés sugalmazása szerint – messze nem csupán az egyszeri történelmi esemény esetleges velejárója, hanem felül emelkedik a partikularitás szintjén. A traumadrámához, korunknak ehhez a paradigmatisztikus történetéhez való folytonos visszatérés arra szolgál tehát, hogy ismételten és szakadatlanul azonosulhassunk (és akarjunk azonosulni) a valamikori szenvedőkkel, magunkévá téve az ő saját traumájukat. Ez a vágyunk abból a bizonytalanságból, az önbizalomnak abból a hiányából fakad, hogy sejtjük: újból megtörténhetnek velünk vagy körülöttünk bárkivel a múlt mindeme szörnyűségei.³⁰ Így lett az európai zsidók valamikori traumájából az egész emberiség ma oly aktuális traumája.³¹

Zárójelben hadd jegyezzem meg, sokakat élénken foglalkoztat manapság a holokauszt-kultusz virulenciája, nem csoda tehát, ha különféle magyarázatok születtek már eddig is a dolog értelmezhetőségére vonatkozóan. Ezúttal csupán Dominick LaCapra elméleti megközelítésére térek

³⁰ *Uo.*, 34.

³¹ *Uo.*, 37.

ki, mely szerint a trauma „transzcendentalizációjának” ezen újabb fejleménye a *hiánynak* és a *veszteségnek*, a traumát kiváltó két külön entitásnak az összemosódásából adódik. A hiány(érzet), amely persze egyetlen társadalomból és kultúrából sem hiányzik, eleve valamiféle absztrakció, hiszen a végső emberi bizonyosság, az abszolútum birtoklásának kínzó hiányára utal.³² A veszteség ezzel szemben a történelmi időben lezajló konkrét események emberi következményeként keletkezik, és így konkrét történelmi referencia tartozik hozzá.

A veszteségek természete az események és a rájuk adott válaszok jellegével együtt folyton változik. Van olyan veszteség, amely traumát vált ki, más veszteségek viszont nem járnak ezzel a következménnyel; ugyanakkor a trauma intenzitása és pusztító hatása is kimondottan változatos. Természetes továbbá az is, hogy minden társadalomban és kultúrában, sőt minden egyes ember életében előfordulnak partikuláris veszteségek, ám annak módja, ahogyan szembenéznek velük, eltér attól, ahogyan a hiányra szoktak válaszolni.³³

Amikor viszont elterjed az a meggyőződés, hogy mindannyian erőszak áldozatai vagyunk, a közösségi traumának az a fogalma kerül forgalomba, amely a hiány és a veszteség érzésének (tudatának) az egybeolvadásán nyugszik. „A hiány és a veszteség egybeolvadása egyik-másik trauma olyanok általi kisajátítását segítheti elő, akik maguk semmiféle traumát nem éltek át; az identitás képződésének abban a jellegzetes folyamatában fordul ez elsősorban elő, ahol a traumatikus események sorozatát ideológiai célból és bosszantó módon fundamentalista jelleggel vagy szimbolikus tőkeként használják.”³⁴ LaCapra, amint a fenti idézetből is kitetszik, egyértelműen kárhoztatja azt, aminek Alexander, tőle eltérően, kimondottan csak az előnyeit latolgatja.³⁵

³² Dominick LaCAPRA, *Writing History, Writing Trauma*, Johns Hopkins UP, Baltimore, 2001, 50–51.

³³ *Uo.*, 64.

³⁴ *Uo.*, 65.

³⁵ Alexander kommentátorai közül egyedül Martin Jay hozza szóba Alexander és LaCapra elgondolásainak az egymásra vonatkozathatóságát, amikor megállapítja: az allegorizációnak az a módja, amely Auschwitzot az emberi állapot, vagy legalábbis a modernitás metonímiájává avatja, nem azt a tanulságot sugallja, hogy „soha újra”, hanem azt,

Hogyan történt (az Egyesült Államokban) a holokausz mint jellegzetes kulturális trauma megkonstruálása? Apránként állt elő ez az entitás abban a folyamatban, ahol – külső ösztönzőként – a vietnami háború játszotta a döntő szerepet. Ez a háború megmutatta, hogy az embertelenség, beleértve a népiertást is, nem csupán a gonosz birodalmának, vagyis a náci Németországnak a kiváltsága, de akár még az emberiség üdve fölött nagyhatalomként őrködő demokráciák világában is jelentkezhet. Így viszont egyszeriben megdőlt az a hit vagy csupán erős meggyőződés, hogy a traumatikus események teljességgel idegenek a modernitás eszményi világrendjétől. A megváltástörténetként egyszer már bevált haladó elbeszélés ezáltal a süllyesztőbe került, hogy helyet adjon a nagyobbbrészt a tömegkultúra médiumai (a tévé és a mozi) által szuggesztív módon terjesztett holokausztimáznak. A korunk minden vélt vagy valós fenyegetettségét és borzalmát allegorikusan magába olvasztó holokauszmetafora tette sokak (sokunk) számára egyáltalán lehetővé, hogy traumatizált állapotban lévőként éljük át az atomfenyegetést, a közelgő ökológiai katasztrófát, a terrorizmus rémét vagy a nagyvilágban újra és újra megismétlődő genocídiumokat (Kambodzsa, Ruanda, Jugoszlávia). Mindeközben az időben visszafelé is hatni kezdett az új kulturális struktúra, melynek hatására a korábban folyton súlykolt francia ellenállási hőstörténettel szemben merőben új megvilágításba került egyebek közt a Vichy-rendszer náci kollaborációja is. Vagy máshonnan merítve a példát, ez okból kellett Ausztriának új identitást találni a maga számára, feladva az első áldozat korábban magának vindikált mártír szerepét, amit az Anschluss tényével igazolt. Közvetlenül hozzájárult ehhez az is, hogy egyszer csak kiderült Kurt Waldheimről, aki egy időben az ENSZ főtitkára, majd Ausztria kancellárja volt, hogy hűen kiszolgált a hitleri rendszert (és talán még népiertásnak is szemtanúja volt a Balkánon, amikor katonatisztként ott szolgált).³⁶

hogy „mindig már”, azaz: a rosszra való folytonos várakozás és felkészültség állapotát sejteti vagy azt sürgeti. Martin JAY, *Allegories of Evil. A Response to Jeffrey Alexander* = ALEXANDER, *Remembering the Holocaust*, 111.

³⁶ Az osztrák identitásproblémákhoz és a holokausztrauma osztrák feldolgozásának a folyamatához vö. Heidemarie UHL, *Transformations of Austrian Memory Politics. Politics of History and Monument Culture in the Second Empire*, Austrian History Yearbook (32) 2001, 149–167.

A zsidó népiertás óriásivá nőtt jelentősége és tágan kiterjesztett (metaforikus) jelentése sokat köszönhetett továbbá a hatvanas évek eleji jeruzsálemi Eichmann-pernek is, amely ráirányította a világ figyelmét a náci emberirtás borzalmaira és nem utolsó sorban annak rettenetes mechanizmusára, egyúttal pedig kiemelte a kérdést annak szűken német-, pontosabban nyugat-németországi kontextusából. A náciitlanítás és a nép elleni büntettek üldözése addig jószerivel erre az egy országra korlátozódott csupán, így alig vagy egyáltalán nem keltett különösebb érdeklődést, mivel német belpolitikai és emlékezetpolitikai ügynek számított.³⁷

Ám attól fogva, hogy a holokauszt kezdte elfoglalni a *hidat alkotó metafora* (*bridging metaphor*) funkcióját, a zsidók valamikori tömeges elpusztítása egyetemes morális problémává lett, amelynek mind az eszmei, mind pedig a gyakorlati alkalmazhatósága szinte már korlátlanak tűnik. Kitágult azok tábora, akik azon túl, hogy akarnak, ténylegesen is azonosulnak a szimbolikusan kiterjesztett traumatikus esemény akkori és minden ilyen új esemény aktuális áldozatával. A trauma által kiváltott hatás univerzalizálódását a „gonosz falánkságának” (a gonosszal való telítődésnek – engorgement of evil) nevezi Alexander.³⁸ Ezen alapul szerinte az a feltűnő jelenség, hogy a holokauszt eseménye a morális ítékezés normájaként szolgál az újabb időkben, s e minőségében lehetővé teszi a jó és a gonosz szétválasztását és a kettő szembeállítását egymással.

Napjaink átható „posztholokauszt moralitása”, ez az új kulturális konstrukció meghatározott szociológiai hatásmechanizmusoknak köszönheti a létét (a létrejöttét), és azok felelősek azért is, hogy rugalmasan, ugyanakkor meglepően tág körűen alkalmazható az új moralitás világunk különböző történéseire. A hidat alkotó holokausztmetafora arra indítja mind

³⁷ A kérdés kiterjedt szakirodalmából néhány fontos munka: Claudia KOONZ, *Between Memory and Oblivion. Concentration Camps in German Memory = Commemorations. The Politics of National Identity*, szerk. John R. GILLIS, Princeton UP, Princeton, 1994, 258–280.; Mary FULBROOK, *A német nemzeti identitás a holokauszt után*, ford. VALLÓ Zsuzsa, Helikon, Budapest, 2001.; Aleida ASSMANN, *Személyes visszaemlékezés és kollektív emlékezet Németországban 1945 után = Holokauszt. Történelem és emlékezet*, 355–363.; Bernhard GIESEN, *The Trauma of Perpetrators. The Holocaust as the Traumatic Reference of German National Identity = Cultural Trauma and Collective Identity*, 112–154. Az utóbbi tanulmány szerzője Alexander kulturálistrauma-elméletét alkalmazva tárgyalja a kérdést.

³⁸ ALEXANDER, *The Social Construction...*, 49.

az elkövetőt magát, mind a csak szemlélődő tanút (*bystander*), hogy tegyen végre valamit a holokauszt jellegű történések megakadályozása érdekében, netán azok megszüntetéséért. A tette készség az adott esetben mindannyiunk jól felfogott morális érdeke, hiszen a holokauszt (ami ezúttal tisztán csak metafora) olyan emberiség elleni büntett, amely ma is elevenen fenyeget bennünket. Minden áldozatot megér tehát, hogy erőnek erejével fellépjünk ellene.

A holokauszt – filozófiai megközelítésben – a radikális rossz megtestesülése, szociológiai tekintetben pedig a szent és a gonosz ellentétét példázza, aminek már a pusztta tudomásulvételére sincs többé bocsánat és mentség. A posztholokauszt-moralitás felől tekintve akkor sem vonhatja ki magát valaki a holokausztban való mindennemű részvétel mint súlyos erkölcsi vétség ódioma alól, ha csupán a metonimikus asszociáció (a fertőzöttség) révén kapcsolódott a dologhoz. A jogi bűnösség elismerése (kimondása) sem ment fel ez alkalommal a bűn terhének a további viselése alól, amire egyes-egyedül az erkölcsi megtisztulás rituális aktusa tesz bennünket képessé; ez pedig a traumadráma tragédiájához való folytonos visszatérést követeli meg tőlünk. „Ha a traumát egyszer már akként dramatizálták, mint az emberi történelem tragikus eseményét, a gonosszal való telítettség [*engorgement of evil*] arra ösztönzi a kortársakat, hogy térjenek vissza az eredeti trauma-dramához, hogy újra és újra ítékezzenek minden egyes egyénről és közösségi entitásról, akinek s aminek akár csak távoli köze is volt vagy lehetett a gonoszhoz.”³⁹

A náci bűnökkel való metonimikus összekapcsolódás mellett, sőt anélkül is gyakrabban alkalmazzák a gonosszal való telítettség hidat alkotó metaforáját az analógiás gondolkodás keretei között. A kisebbségek ellen a múltban elkövetett atrocitások (népiertások) mind gyakoribb bevonása a holokauszt fogalmi körébe szintén erre utal. Ez történik, egyebek közt, az észak-amerikai indián őslakók kiirtásának eseménysorával, mely irtózatot tett a fehér gyarmatosítók követték el a kora újkor évszázadaiban. Így válhat a dekontextualizált holokauszt fogalma a múltban és a jelenben elkövetett emberellenes büntettek szinonimájává.⁴⁰

³⁹ *Uo.*, 51.

⁴⁰ *Uo.*, 56.

A holokaustt traumadrámája nem csupán a kognitív és morális ítéletalkotást, de a jogi, különösen a nemzetközi jogi gyakorlatot is kezdi befolyásolni. Ezt bizonyítja az egyetemes emberi jogok új szótára is, amely minden újabb genocídiumra, történjék bárhol a világon, közvetlenül alkalmazza az emberi jogok sérthetetlenségének az elvét és morális mércéjét, beleértve az egészséghez és az éhen nem haláshoz fűződő emberi jogokat is. A folyamat Nürnbergben, a német háborús bűnösök nemzetközi törvényszék általi elítélésével kezdődött, melyet számos nemzetközi jogi intézmény és szankció követett a későbbiekben. A nemzeti szuverenitás elve azonban sokáig felülírta a gonosz cselekedetek nemzetközi jogi elbírálását és szankcionálását, és csak újabban, a hágai Nemzetközi Bíróság ténykedésével látszik töretlenül érvényesülni a holokaustt trauma-drámájának hatása e tekintetben is.

Nyilvánvaló paradoxon, hogy a holokaustt, amelynek állítólagos egyedisége és összehasonlíthatatlansága eleve kizárja (kizárná) az esemény művészi és kivált tudományos (racionális okfejtésre és magyarázatra épülő) megjelenítését,⁴¹ korunk új univerzális normarendjeként segíti a gonosz megnyilvánulásának csalhatatlan felismerését. Ezzel együtt nyomban relativizálódik a benne foglalt metafora mélyebb értelme. *A holokaustt illetően módon egyszerre egyedi és nem egyedi entitás.*⁴² Mivel szüntelenül instrumentalizálják, a holokaustt éppúgy vonatkoztatható a második világháborús múltban történt *egyszeri* traumatikus eseményre, mint a fogalomhoz analogikusan kapcsolni szokott traumák további hosszú sorára.⁴³

Kérdés ugyanakkor, vajon a holokaustt trauma-drámájának a metaforikus kiterjesztése, jelentésének az univerzalizálása globális vagy kizárólag nyugati fejlemény? Alexander globális hatókörűnek tekinti az elv e módon való alkalmazását, hiszen nem akad ma olyan diktátor a világban, akinek embertelen tetteit ne a holokaustt analógiája nyomán ítélnék meg a világ mértékadó, tehát a nyugati (és az északi) félteke hatalmai, és ne helyeznék őt a go-

⁴¹ Mindeme kérdések máig tanulságos vitájához vö. *Probing the Limits of Representation. Nazism and the „Final Solution”*, szerk. Saul FRIEDLANDER, Harvard UP, Cambridge, 1992; a diskurzus újabb termése: Dan STONE, *Constructing the Holocaust. A Study in Historiography*, Valentine Mitchell, London, 2003.

⁴² ALEXANDER, *The Social Construction...*, 59.

⁴³ *Uo.*, 61.

nosz újabb megtestesüléseként a nemzetközi bíróság legalábbis elvi hatásköre alá, mint történt nemrégiben a líbiai diktátor, Moammer Khadafi esetében, akit végül a saját népe ölt meg a polgárháború folyamán. Ugyanakkor nem vagy alig akad ma őszinte híve a szóban forgó új kulturális konstrukciónak Európán és az északi félteke országain kívül, sőt a posztkommunista Európában sem feltétlenül azonosulnak vele túl gyakran és minden fenntartás nélkül.⁴⁴

Alexander kulturálistrauma-elmélete és egy sor további ezzel összefüggő gondolatmenete, amely a holokaustt traumájára alapozott új morális univerzáliról szól, friss szellemi fejlemény. Ennek ellenére élénknek mondható az elmélet eddigi fogadtatása, amit a 2009-ben megjelent vitakötet ténye is igazol; hét hozzászóló kommentálja a könyvben Alexander felvetéseit. Nem célunk, nem feladatunk ezeknek a kommentároknak a taglálása. Annyit azért megjegyezhetünk velük kapcsolatban, hogy a trauma mint kulturális konstrukció fogalma és pontos helye abban a szociológiai térben, ahová Alexander a jelenséget transzponálja, merész távlatokat nyit annak megértése során, hogy mi módon zajlik napjainkban a történelem instrumentalizálása és milyen közelebbi társadalmi keretekbe illeszkedik a kollektív emlékezet ezen új gyakorlata.

⁴⁴ A kulturális traumának mint tapasztalatnak a posztkommunista Kelet-Európában való jelenlétéről és funkciójáról úttörő tanulmányban számol be Piotr SZTOMPKA, *The Trauma of Social Change. A Case of Postcommunist Societies = Cultural Trauma and Collective Identity*, 155–195.; korábbi idevágó gondolatébresztő elemzés: Jiřina ŠIKLOVÁ, *The Solidarity of the Culpable*, *Social Research* (58) 1991/4., 756–773.

KRICSFALUSI BEATRIX

*Tanúságtétel, performancia és nyilvánosság Elfriede Jelinek Rohonc (Az öldöklő angyal) című színházi szövegében**

*Nem, önöknek semmit sem kell észlelniük, mert már az igaz
és a hamis sem létezik, már itt is csak a közetség van.*

Rohonc (Az öldöklő angyal)

I.

Talán nem túlzottan merész dolog már az elején kijelenteni, hogy Elfriede Jelinek írásművészete konzekvensen igyekszik érvényt szerezni annak a kijelentésnek, mely szerint az „irodalom a fikcionalitás azon intézménye, amely elvileg hatalmat ad arra, hogy bármit mondjunk.”¹ Legalábbis ez a benyomásunk támadhat művei publicisztikai, politikai és részben még tudományos fogadtatásának áttekintése alapján, melyek – különösen Ausztriában – többnyire azok vélelmezett, politikai értelemben provokatív alapgesztusával szembeni irritációról árulkodnak. A recepció és főként szövegeinek alaposabb vizsgálata azonban megérlelheti bennünk a gyanút, hogy Jelinek „agent provocateur”-ként való megítélése – a karrierjének korai szakaszára jellemző, a populáris médiafelületekre koncentráló domináns, ám annál ellentmondásosabb önszínrevitele mellett – a fenti kijelentés igazságigényének szisztematikus figyelmen kívül hagyásán és az ennek következtében működtetett naiv-referenciális olvasási stratégián alapul. Mindez legnyilvánvalóbban az osztrák társadalom emlékezetpolitikai vakfoltjait megvilágító szövegeinek befo-

* Készült a Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj támogatásával.

¹ Jacques DERRIDA, „Diese merkwürdige Institution namens Literatur” = *Was ist Literatur? Basistexte Literaturtheorie*, szerk. Jörn GOTTSCHALK – Tilmann KÖPPE, Mentis-Verlag, Paderborn, 2006, 91.

gadástörténetében érhető tetten, melyek miatt kiérdekelte a „saját fészékbe piszkító” állandó jelzőt, valamint bizonyos politikai irányzatok képviselői és követői szélsőséges gyűlöletét. Az író azóta áll hadban a „hivatalos osztrák kultúrpolitikával”, mióta 1982-ben a *Burgtheater* című darabbal – amelynek csak három évvel később Bonnban, vagyis nem a címben jelzett előkelő intézményben volt a bemutatója – állítólag lemeszárolta az osztrák nemzeti öntudat egyik „legszentebb tehenét”, a Burg-színészt, illetve azt követően, hogy 1986-ban a Heinrich Böll-díjat a meglehetősen provokatív *In den Waldheimen und auf den Haidern* című beszédével köszönte meg. Az írásairól folytatott nyilvános diszkusszió egy évtizeddel később ismét hevesebb szakaszba lépett, amelyet egyrészt olyan újabb konkrét politikai-társadalmi eseményekre reagáló szövegek, mint a *Stecken, Stab und Stangel* (1996) vagy az *Egy sportdarab* (1988), másrészt a Büchner-díj (1998) körül kialakult ízléstelen vita jellemezték.² Az Osztrák Szabadságpárt (FPÖ) politikusai és a Kronen-Zeitung újságírói által a Bernhard- és Jelinek-féle „saját fészékbe piszkítók” ellen folytatott hecckampány³ végül azt eredményezte, hogy a szerzők időlegesen megtiltották műveik színházi bemutatását Ausztriában.

A jelen tanulmány tárgyát képező színházi szöveg színrevitelére ma is érvényesek az író korlátozásai, melyek a korábbi, az emlékezetkultúra és -politika kényes témaival foglalkozó darabjai színházon kívüli fogadtatásának rossz tapasztalatai miatt épp az osztrák színházakat érintik. A *Rohonc (Az öldöklő angyal)*-ban – ahogy Jelinek írja – „hírnöknők és hírnökök” igyekeznek egy elhallgatott történelmi eseményt szóba hozni, vagyis a néma eseményt valahogy újra szóra bírni.⁴ A Münchner Kammerspiele ősbemu-

² Ehhez lásd Ivan Nagel laudációját: „A totalitáriánus rendszerek által nyíltan államelenséggé nyilvánítottakon kívül több ellenségeskedést egy író sem vont magára az évszázad második felében.” Ivan NAGEL, *Lügnerin und Wahr-Sagerin. Rede zur Verleihung des Büchner-Preises an Elfriede Jelinek am 17. Oktober 1998*, Theater heute 1998/11., 60.

³ Ehhez lásd az FPÖ 2006-os önkormányzati választásokra készített óriásplakátjait olyan feliratokkal, mint: „Lieben Sie Scholten, Jelinek, Häupl, Peymann, Pasterk...oder Kunst und Kultur?” vagy „Freiheit der Kunst statt sozialistischer Staatskünstler”.

⁴ A müncheni változatnak, amely a teljes szövegkorpusznak csak mintegy egyharmadát teszi ki, létezik magyar fordítása, melyet Halasi Zoltán készített egy felolvasó-színházi bemutatóra. Az ebben megtalálható idézeteket a továbbiakban a fordító által rendelkezésemre bocsátott kézirat alapján közlöm, pontos oldalszám megadása nélkül. A többi

tatóján Jossi Wieler rendezésében (bemutató 2008. november 28-án) egészen pontosan két hírnök és három hírnök közt oszlik meg az egyharmadnyi hosszúságúra rövidített, de még így is erőteljes és súlyos szövegáradat. Érthető módon elsősorban a müncheni közönség számára érthetetlen vagy éppen csak érdektelen osztrák és magyar vonatkozású szöveghelyeket húzták ki, továbbá az epilógust, amely Friedrich Kind Carl Maria von Weber *A bűvös vadász* című operájához írt librettójának és a „rotenburgi kannibálként” elhíresült gyilkos és áldozata közötti csetprotokollok kontaminációjaként vélhetőleg első számú oka volt a Hermann Schmidt-Rahmer düsseldorfi rendezése körüli botránynak. Az így létrejövő szövegváltozat épp annyira tulajdonítható szerzőtársként Jossi Wieler rendezőnek és Julia Lochte dramaturgnak, mint magának Jelineknek. A továbbiakban – amennyiben másként nem jelzem – a *Rohonc* (*Az öldöklő angyal*) címmel e szerzőkollektíva közös munkájaként létrejött müncheni szövegvariánsra hivatkozom.⁵

szövegrészletet az alábbi kiadás alapján idézem saját fordításomban, az oldalszámok megadásával: Elfriede JELINEK, *Rechnitz* (*Der Würgeengel*) = UÖ., *Die Kontrakte des Kaufmanns. Rechnitz* (*Der Würgeengel*). *Über Tiere. Drei Theaterstücke*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 2009, 55–205.

⁵ Úgy tűnik, hogy a darabból létrehozott más előadások számára is a jelineki szöveg hossza, nem-dramatikus jellege és a nyelvi-retorikai megalkotottsága jelentette a legnagyobb kihívást: a legtöbb színházi munka szövegváltozata radikális húzások eredményeként keletkezett. Hermann Schmidt-Rahmer a düsseldorfi Schauspielhausban (bemutató 2010. október 9-én) nyolc színésszel egy háromórás előadást csinált, amely a dramatikusságtól és a személyességtől megfosztott szövegváltozat egyrészt akciódús jelenetek, másrészt a történelmi referencia vizuális konkretizációja által mégis visszatolta a dramatikusság irányába. Leonhard Koppelman a svájci ősbemutatón egyetlen színészszöveg dolgozott, ám több helyszínen, ugyanis nem a színház színpadán játszottak, hanem különböző helyszíneken Zürichben (a színház halljában, pénztárában, kocsibeállóján, buszon, műhelyben stb.) (bemutató 2009. december 19-én). Ebben az esetben olyan eljárások kölcsönöztek az előadásnak dramatikus jellegét, mint a történet topográfiai kirögzítése – mert hogy a buszt a színház épületéből a műhelybe egy imaginárius rohonci utazásnak is felfogható – és a szöveg inherens polifóniájának fenomenológiai redukciója egyetlen színész hangjára. Csak Marcus Lobbés döntött a szöveg rövidített változata mellett. A négy és fél órási freiburgi rendezés (bemutató 2010. december 4-én) a jelineki szövegváltozat nyitottságának úgy kívánt érvényt szerezni, hogy a szünet nélkül játszott előadás lehetővé tette – sőt hosszánál fogva alighanem kikényszerítette –, hogy a nézők időlegesen lekapcsolódjanak a ciklikusan visszatérő diskurzusszálakról, majd aztán újra fölvegyék azokat. Említést érdemel még a HoppArt 2010. március 9-én a Trafóban tartott felolvasó-

A recepció egyik legközkedveltebb és legszélesebb körben forgalmazott félreértése mutatkozik meg abban a kijelentésben, mely szerint ez a szöveg „monologikus” volna, holott a hírnöki jelentés predramatikus eszközhöz⁶ történő visszanyúlás által épp az alak- és cselekménydramaturgiára jellemző dramatikus-dialektikus logika működése alól igyekszik kivonni magát. Ezért véleményem szerint helyesebb az időközben már-már műfaji jelölő rangra emelkedett *nyelvi felület* (*Sprachfläche*) fogalmát használni, amelyet maga Jelinek alkotott meg, és amely legkésőbb az 1988-as *Wolken. Heim*. óta a nem-dramatikus színházi szövegei megkülönböztető strukturális jegyének számít.⁷ A megnevezés az alakok saját beszéd-szövegükhöz fűződő műfajkonstituáló viszonyának benjamin-i értelemben vett megszakítására utal, ami a német nyelvű drámában voltaképp sokkal korábban, egészen pontosan 1977-ben Heiner Müller *HAMLETGÉP*-ével jelent meg. Az alakokhoz rendelt beszéd (*Figurenrede*) feladásának formai következménye a dialógus eltűnése és a dramatikus szöveg homogén nyelvi felületté szervezése. A fiktív alakként körvonalazódó szerep (*Rollenfigur*) megszüntetése egy nem-reprezentációs színházi formátum megjelenéséhez vezet, amelyben a színésznek a hagyományos figuramegformálástól teljesen eltérő feladat jut. Szemben a dramatikus beszéd-színházzal (*Sprechtheater*), ahol a színész korporealitása „egy nyelvileg kitalált és szcenikusan hitelesített személy kettős fikciójának”⁸ problémátlan működését garantálja, a nyelv posztdra-

színházi bemutatója. Polgár Csaba rendező vezetésével a társulat a müncheni változattal mint readymade-del dolgozott (Halasi Zoltán kiváló fordításában), vagyis az előadás létrehozásának a dramatikus színházra jellemző mechanizmusát átszajlítva – mintegy önmegleplező gesztusként – megkímélte magát a színrevitel egyik fontos munkafázisától, jelesen az előadás alapját képező szöveg fáradtságos kimunkálásától.

⁶ A predramatikus, dramatikus és posztdramatikus megkülönböztetéséhez lásd Hans-Thies LEHMANN, *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Metzler, Stuttgart, 1991.

⁷ A fogalom megjelenéséhez lásd Peter von BECKER, „Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz”. *Gespräch mit Elfriede Jelinek*, Theater heute 1992/9., 4. A szaktudományos diskurzusból bevezette Gerda POSCHMANN, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, De Gruyter, Berlin – New York, 1997, 204.; majd Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. BEREZCS Zsuzsa – KRICSFALUSI Beatrix – SCHEIN Gábor, Budapest, Balassi, 2009, 11. Jelinek alakjainak felületszerűségére azonban Ulrike Haß már korábban rámutatott, vö. Ulrike HASS, *Grausige Bilder. Große Musik. Zu den Theaterstücken Elfriede Jelineks = Elfriede Jelinek*, szerk. Heinz Ludwig ARNOLD, text + kritik, München, 1993, 28.

⁸ Evelyn ANNUSS, *Elfriede Jelinek. Theater des Nachlebens*, Fink, München, 2005, 26.

matikus színházában (*Sprachtheater*) a „színházi beszéd retorikai és korporális alkotórészeire bontása”⁹ következtében a színész olyan funkcióváltáson megy keresztül, amely látszólag emlékeztet a történeti színházi avantgárdra, különösen annak dehumanizációs törekvéseire. A „színészekről, ezektől a szétfroccsenő pacáktól”¹⁰ – hogy Jelinek *Sekélyes szeretnék lenni* című színház-esztétikai esszéjének provokatív megfogalmazását idézzem – már nem egy a nyelv retorikai műveleteiben egyébként is feloldódott fiktív, textuálisan körülrajzolható alak megtestesítését várják el, hanem mindössze a szöveg megszólaltatását.¹¹ „Amit [a színház] megmutat – írja Jean-Luc Nancy –, az a megtestesített szó, vagy a testből lévő szó.”¹² Ebben áll a posztdramatikus színházi beszéd retorikai és fenomenológiai előfeltételezettségének problematikája, melyet Evelyn Annuß a következőképpen fogalmazott meg: „A személyi referencia a színpadon megjelenő test általi fenomenologizálása helyére, melyet a dramatikus színház identifikációs mintaként felkínál, az a nyílt kérdés kerül, hogy *ott* ki, kinek a nevében és mi célból beszél.”¹³

A beszéd fenomenális és személyi eredetére irányuló alapvető fontosságú kérdés a tanúságtétel jelenségében még nagyobb ismeretelméleti jelentőségre tesz szert, hiszen a tanú szavahihetősége épp személyének integritásán és igaz voltán alapul. Sybille Krämer a hírnököt a mediális reflexió

⁹ Uo., 27.

¹⁰ Elfriede JELINEK, *Sekélyes szeretnék lenni*, ford. HALASI Zoltán, Színház 2012/5., 5–6.; továbbá vö. „Die Schauspieler SIND das Sprechen sie sprechen nicht.” Elfriede JELINEK, *Sinn egal. Körper zwecklos* = Uő., *Stecken, Stab und Stangl. Raststätte oder Sie machens alle. Wolken.Heim. Neue Theaterstücke*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1997, 9.

¹¹ Egy a színészek (Margarete Taudte, Bärbel Bolle, Margarita Broich, Margit Bendokat, Dagmar Manzel) és Heiner Müller között a *HAMLET|MASCHINE 1990* szokatlanul hosszú és zaklatott próbaidőszakában lejátszódtott beszélgetésből kiderül, hogy mennyire tehetetlenül álltak a szöveg előtt, még maga a szerző is, akinek jelen esetben rendezőként kellett tevékenykednie. Vö. „Bietet doch mal was an” = Stephan SUSCHKE, *MÜLLER MACHT THEATER. Zehn Inszenierungen und ein Epilog*, Theater der Zeit, Berlin, 2003, 135–136.

¹² Jean-Luc NANCY, *Theaterereignis = Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien*, szerk. Nikolaus MÜLLER-SCHÖLL, transcript, Bielefeld, 2003, 326.

¹³ ANNUSS, I. m., 29.; a „ki beszél” kérdéséhez lásd még Stephanie KRATZ, *Undichte Dichtungen. Texttheater und Theaterlektüren bei Elfriede Jelinek*, Köln, Dissertation, 1999, http://kups.ub.uni-koeln.de/1035/1/undichte_dichtungen.pdf, különösen 202–220.

figurájának tekintő gondolatmenetéből és Hans-Thies Lehmann a predramatikus színház diskurzusformáját egy harmadik instancia jelenlétében¹⁴ megtörténő ki-beszélésként (*Aus-Sprache*) meghatározó felfogásából kiindulva a továbbiakban kísérletet teszek a többek által már sejtésként megfogalmazott kijelentés bizonyítására,¹⁵ mely szerint a *Rohonc (Az öldöklő angyal)* „egy a közvetítésről szóló darab”.¹⁶

II.

Mindenekelőtt talán nem hiábavaló rövid összefoglalását adni a polifón színházi szöveg alapjául szolgáló történelmi eseményeknek, továbbá azok valós és fiktív utóéletének.¹⁷ A *Rohonc (Az öldöklő angyal)*-al Jelinek egy elhallgatott, következésképp a történelmi felejtéstől fenyegetett tömeggyilkosságot próbál megjeleníteni, melyet majd 200 magyar állampolgárságú zsidó munkaszolgálatos sérelmére követtek el, méghozzá azzal a nyilvánvaló céllal, hogy megpróbálja bevésni azt az osztrákok kollektív emlékezetébe. 1944 végén, amikor a Vörös Hadsereg közeledett a Német Birodalom akkori határához, és elrendelték a birodalmi védvonal, az úgynevezett „Südostwall” megépítését, megindult a zsidó kényszermunkások transzportja Budapestről Kőszegre, ahol az építkezés különböző szakaszaira osztották be őket, pontosabban azokat, akik az embertelen körülmények és a bántalmazások ellenére túléltek a gyűjtőtábor. A következő év márciusában ismét kb. 1000 kényszermunkás érkezett vonattal Óvárra. A közülük munkaképtelenség miatt kiválasztott mintegy 180 személyt Rohoncon szállásoltak el.

¹⁴ Vö. LEHMANN, *Theater und Mythos*, 44. sk.

¹⁵ E megközelítés kezdeményeit, valamint az orgiasztikusság irányába történő részletes kidolgozását lásd Monika MEISTER, *Jelinek's Botenbericht und das Orgiastische. Anmerkungen zum Text Rechnitz (Der Würgeengel) = Die endlose Unschuldigkeit. Elfriede Jelinek's „Rechnitz. (Der Würgeengel)”*, szerk. Pia JANKE–Teresa KOVACS–Christian SCHENKERMAYR, Praesenz, Wien, 2009, 278–288., különösen 282–283.

¹⁶ Uta Nysen egy beszélgetésben, vö. *Die endlose Unschuldigkeit*, 427.; valamint Pia JANKE, „Herrschaft, ja, haben wir”. *Die Täter in Elfriede Jelinek's Rechnitz (Der Würgeengel) = Die endlose Unschuldigkeit*, 243.

¹⁷ Az ismert tények kronologikus összefoglalásához lásd Teresa KOVACS, *Chronik der Ereignisse = Die endlose Unschuldigkeit*, 28–44.

Március 24-ről 25-re virradó éjszaka bajtársi ünnepet tartottak a Batthyány-család kastélyában, amelyre magas rangú NSDAP-tagokat, járási vezetőket és a Hitlerjugend tagjait hívták meg. „Körülbelül 23 órakor [a helyi Gestapo-főnök, Franz] Podezin egy telefonhívás után mintegy 14-15 vendéget maga köré gyűjt a kastély egyik raktárhelyiségébe és közli velük, hogy részt fognak venni egy kivégzésen. Kiosztják a fegyvereket, a tettesek a kastély környéki pajtába mennek, ahol meggyilkolják a kb. 180 magyar állampolgárságú zsidó munkaszolgálatost. Aztán visszatérnek a kastélyba, ahol a szemtanúk szerint a kora reggeli órákig önfeledten ünnepelnek.”¹⁸ A rá következő napon azt a 18 munkaszolgálatost is megölik, akiknek az áldozatok tömegsírját még a gyilkosság éjszakáján be kellett lapátolniuk, míg Batthyány Margit grófnő (született Thyssen-Bornemisza, Heinrich Thyssen és Bornemisza Margit lánya) a férjével (Batthyány Ivánnal), a birtha intőzőjével (Hans Joachim Oldenburggal) és Podezinnel nyugatra menekül. A végállomásuk Svájc volt, ahol a grófnő versenylőtenyésztőként és a nemesi társadalom megbecsült tagjaként háborítatlanul élt 1989-ben bekövetkezett haláláig.

Már áprilisban, a Rohonc körüli harci cselekmények befejezésekor napvilágra kerül a mérszárlás, mert a Vörös Hadsereg tisztjei a rohonci polgárok segítségével felnyitják a tömegsírt, megvizsgálják a holttesteket, majd újból betemetik. 1945–46-ban a bírósági tárgyalások kapcsán folyó vizsgálatok közben még kétszer felnyitják a sírt több szemtanú jelenlétében. Háromévesi előkészület után, melyre egyebek mellett három vallomást tenni készülő tanú feltételezett meggyilkolása is rányomta bélyegét, a per 1948 júliusában tulajdonképpen kézzelfogható eredmények nélkül zárult. A tanúk és vádlottak ellentmondásos, többször megváltoztatott és részben vagy teljes egészében visszavont vallomásai miatt a bíróság nem tudta minden kétséget kizárólag kideríteni, mi is történt egészen pontosan 1945. március 24-ről 25-re virradó éjjel Rohoncon. Egyrészt a tömeggyilkosság tényének a *corpora delicti* hiányában történő megállapításával, másrészt a személyes felelősség kudarcba fulladt kiderítésével az eljárás sem jogi, sem erkölcsi értelemben nem zárult kielégítő ítélettel. Hanem olyan, amely inkább csak kétségeket ébresztett az igazságosság lehetőségével kapcsolatban, egyszersmind

¹⁸ *Uo.*, 32–33.

rámutatott a joggyakorlat hatáira. A bírósági eljárás hatásai bizonyos értelemben – mintegy a fonákjáról – megerősítik Giorgio Agambennek a „jogi és etikai kategóriák hallgatóságos összemosása”¹⁹ elleni figyelmeztetését, valamint azt a tézist, mely szerint a holokausztal kapcsolatos perek „hozzájárultak annak a vélekedésnek az elterjedéséhez, hogy ezt a problémát már leküzdöttük.”²⁰ Ugyan „aktív tettességet egyetlen egy ítélet sem tudott megállapítani, de mivel a bűncselekményt bizonyítottak látták, nem tettek erőfeszítéseket a meggyilkolt zsidók tömegsírjának felkutatására sem.”²¹ Podezin és Oldenburg elsőrendű vádlottaknak még a holléte is homályban maradt, így bíróság elé állításuk is megghiúsult. Konkrét, néven nevezhető tettesek hiányában, akiket legalább jogi értelemben felelősségre lehetett volna vonni a tömeggyilkosságért, a morális bűn Rohonc teljes lakosságát látszik sújtani, akik az elmúlt közel hetven évben – vélhetőleg a további retorzióktól való félelmükben – a hallgatásból építettek masszív falat maguk köré.

Legalábbis ez a benyomásunk támad a *Totschweigen*²² című film megtekintése után, amely az áldozatok hozzátartozói kérésére a Bécsi Zsidó Hitközség által indított próbaadásokat dokumentálja. A filmkészítők, Margareta Heinrich és Eduard Erne, valamint Isidor Sandorffy, aki már Burgenlandban több helyütt találta meg és exhumálta a kényszermunka áldozatait, hiába kérdezősködtek Rohoncon a sír holléte után. Pedig a 65 évvel később indított kutakodás célja már nem a tettesek, hanem a földi maradványok megtalálása volt annak érdekében, hogy zsidó vallási szokásoknak megfelelően temethessék el őket. A keresők mégis mindenhol elutasításra találtak, noha sokaknak voltak még személyes emlékeik arról az éjszakáról, és néhányan szívesen beszéltek is róla. Csak a tömegsír helye marad szigorúan őrzött titok, melyről mindenki hallgat. Pedig Rohonc lakossága egyrészt épp azáltal teszi ki magát a keresés és a próbaadások újabb és újabb eljárásainak, hogy szabotálni látszik az áldozatok topográfiai lokalizálását és ezzel a gyilkosság egyértelmű tárgyi bizonyítékainak fellelését. Másrészt azonban a személyes bűnösség és felelősség megállapítha-

¹⁹ Giorgio AGAMBEN, *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003, 15. (*Homo sacer*, 3.)

²⁰ *Uo.*, 17.

²¹ Walter MANOSCHEK, *Rechnitz, März 1945. Taten und Täter = Die endlose Unschuldigkeit*, 64.

²² *Totschweigen* (AT/DE/NL 1994, rendezte: Margareta HEINRICH – Eduard ERNE).

tatlansága miatt a közösség úgy érezheti, hogy a *corpora delicti* felbukása csupán csak a kollektív bűnösségük egyértelmű tárgyi bizonyítékául szolgálhatna.²³

A Bécsi Városi és Tartományi Bíróság által 1948. augusztus 24-én Podezin ellen kiadott körözéstől és letartóztatási parancstól eltekintve, melyben Batthyány Margitot tettestársként megnevezték, majd egy nappal később a nevét tollal áthúzták,²⁴ a grófnő személyes szerepe és felelőssége sohasem került a vizsgálatok középpontjába. Először egy a Thyssen család történetének megírásán dolgozó brit újságíró, David R. L. Litchfield figyelt fel Batthyány Margit életének e kétes eseményére. Ilyen irányú „kutatása” – merthogy tevékenysége maximum a botrányokat leleplező újságírás terminológiája értelmében érdemi meg ez a nevet – eredményeinek hatszáz oldalas könyvében²⁵ mindössze négy oldalt szentelt, melyeket feltehetőleg értékükön kezelt volna az olvasóközönség, ha azokat nem tárta volna a legszélesebb nyilvánosság elé a 2007 októberében először az Independentben, majd a FAZ-ban olyan szenzációhajhász címekkel megjelent cikkeiben, mint *A gyilkos grófnő. Heinrich Thyssen báró lányának sötét múltja*²⁶ vagy *A pokol vendéglátója*.²⁷ A bulvárújságírás közönséges stílusában Litchfield elsősorban Batthyány Margit házasságtörő szerelmi életére koncentrált: „csillapíthatatlan szexuális étvágyról” és a zsidók kínzásának látványától benne ébredő „nyilvánvaló szadista örömről” értekezik. A tömeggyilkosság története, valamint a grófnő jogi és erkölcsi felelőssége ilyen pikáns tálalásban került a média érdeklődésének középpontjába, majd a körülötte kialakuló publicisztikai vitával egyetemben hipotextusként Jelinek

²³ A tömegsír utáni kutatás történetének részletes dokumentációjához lásd Gregor HOLZINGER, „...daß mit relativ geringen Mitteln mit einem erfolgreichen Abschluss der Suche gerechnet werden kann”. *Das Massengrab von Rechnitz. Eine Suche nach dem Stecknadel im Heuhaufen = Die endlose Unschuldigkeit*, 114–122.; valamint Robert PETICZKA, *Rechnitz – Technische Aspekte der Suche = Die endlose Unschuldigkeit*, 123–131.

²⁴ A körözést lásd *Die endlose Unschuldigkeit*, 68–69.

²⁵ David R. L. LITCHFIELD, *The Thyssen Art Macabre*, Quartet Books, London, 2006.; illetve Uő., *Die Thyssen-Dynastie. Die Wahrheit hinter dem Mythos*, asseverlag, Oberhausen, 2008.

²⁶ David R. L. LITCHFIELD, *The Killer Countess. The Dark Past of Baron Heinrich Thyssen's Daughter*, The Independent 2007. október 7. <http://www.independent.co.uk/news/people/profiles/the-killer-countess-the-dark-past-of-baron-heinrich-thyssens-daughter-395976.html>

²⁷ David R. L. LITCHFIELD, *Die Gastgeberin der Hölle*, FAZ 2007. október 18., 37.

nyelvi felületébe.²⁸ Ez lehet az egyik oka annak, hogy a *Rohonc (Az öldöklő angyal)* sok tekintetben megismételni látszik a *Burgtheater* (1982/1985) fogadtatásának történetét, amely többnyire a Wessely-Hörbiger színészdinasztia állítólagos diffamálása és „megcsúfolása” körül forgott.

Összefoglalva tehát megállapítható, hogy a tömeggyilkosság részleteinek felderítése többnyire a rohonci lakosság ellenállása miatt hiúsult meg. Mindenre kiterjedő alapkutatások hiányában még a történészek közt sincs teljes egyetértés arról, mi történt egészen pontosan Rohoncon pár nappal a szovjet hadsereg bevonulása előtt, és hogyan vesztette életét a majd 200 munkaszolgálatos. Így a Litchfield-vitában még olyan vélemények is napvilágra kerülhettek, mint Wolfgang Benzé, a Berlieni Technische Universität Antisemitizmuskutató Központjának vezetőjéé, aki a nyilvánosság előtt azt állította, hogy erről az esetről még a történeti kutatások sem tesznek említést. Továbbá olyan történettudományosan aligha alátámasztható érvekkel fejezte ki kétségét a zsidógyilkossággal egybekötött mulatságról szóló történet igazságértékével kapcsolatban, minthogy „1945. március 24-én már a rendíthetetlen fanatikuskoknak is egész más járt az eszükben, jelesül az, hogy mentsék az irhájukat.”²⁹

Voltaképpen történelmi tények, valamint áldozatok és tettesek hiányában a rohonci tömeggyilkosság a holokauszt olyan fejezetének tekinthető, amely elemi erővel képes rámutatni tanúságtétel és medialitás egymásba fonódó problémakörére. Jelinek feldolgozása sok szálon kötődik az emlékezetpolitika diskurzusához, amennyiben a holokauszttal kapcsolatos bináris fogalmi- és gondolkodási sémák sokaságát képes közelebbről megvilágítani, néhányat közülük még el is bizonytalanítani. Gondoljunk például olyan opposíciókra, mint a soát a globális emlékezetkultúra keretei között tárgyaló vagy közösségek lokális emlékezetében elhelyezni kívánó megközelítésekre; a trauma a kibeszélés és az elhallgatás feszültségében megképződő kezelési lehetőségeire; a népirtás jogi és erkölcsi, illetve egyéni és kollektív felelősségének szembeállítására; a tanúságtétel Giorgio Agamben által

²⁸ A Litchfield-vita részleteit lásd Christian SCHENKERMAYR, *Die „Litchfield-Debatte”. Chronik der medialen Kontroverse = Die endlose Unschuldigkeit*, 74–96.

²⁹ Wolfgang BENZ – Christoph SCHMITZ, *Lauter „Geraune und Hörensagen”*, beszélgetés 2007. december 18-án, <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/kulturheute/682854/>.

a *testis* és a *superstes* differenciájában megragadott két módjának³⁰ episztemológiai és strukturális különbségére vagy az áldozati perspektíva sokáig kizárólagos mivoltára a tettesek perspektívájával szemben. Mivel azonban az osztrák emlékezet- vagy még inkább felejtéskultúra kontextusában „Rohonc [...] a »hallgatásra szőtt« összeesküvés paradigmatis helyének számít”,³¹ Jelinek színházi szövegének jelentősége Jossi Wieler rendezésében abban is áll, hogy elmélyülten foglalkozik a náci diktatúra büntetési nyelvi közvetíthetőségének és színházi ábrázolhatóságának lehetőségével.

III.

A *Rohonc (Az öldöklő angyal)*-ban kizárólag a cím fele utal a konkrét történelmi eseményre, egyébiránt valós személyekre vagy történésekre a szöveg inkább csak ciklikusan visszatérő hivatkozásokat tartalmaz: „a grófnő és a két kegyence, P. és O. urak, a szeretői” (177.); „Akkor tehát a grófnő hallgat. Alszik, hallgat minden lény. Hallgat Svájcban [...]”; egy helyütt még maga a „Margit grófnő” (110.) név is előfordul. A cím másik fele Luis Buñuel *El ángel exterminador* (1962) című filmjére emlékeztet, melyből nemcsak a bezártság kísérteties scenárióját emeli át Jelinek. Buñuel filmjének egy villában játszódó szürreális cselekménye úgy kezdődik, hogy a színházlátogatás után vacsorázni érkező előkelő társaság tagjai egyszer csak arra lesznek figyelmesek, hogy ismeretlen okból nem képesek többé elhagyni a szalont, miközben a személyzet elmenekül a házból. Jelinek szövege ugyanis – ahogy már említettem – egy hírnöki jelentés: Wieler rendezésében öt hírnök beszél, akik először estélyi ruhában jelennek meg és partivendégekként integetve köszöntik a közönséget, majd némi negligzsére vetkőzés után végül látszólag valamiféle kiszolgáló személyzet öltözékébe bújnak.

Az estélyi ruha munkaruhára cserélése nemcsak a beszélők (referenciális) identitásának egyértelmű megállapíthatóságát akadályozza meg azáltal, hogy a különböző beszédmodok és nézőpontok keveredését vizuálisan is véghezviszi, hanem a német *Bote* szónak mindkét jelentéstartományát

³⁰ Vö. AGAMEN, *Was von Auschwitz bleibt*, 14–15.

³¹ Robert MISIK, *Dialektik des Schweigens*, Die Tageszeitung 2007. október 30., <http://www.taz.de/1/politik/europa/artikel/1/dialektik-des-schweigens/>

– egyrészt „hírnök”, „angyal”, „küldött”, másrészt „szolga”, „cseléd” – aktualizálja. Utóbbiak elsősorban a személyzetnek Buñuel fiktív világában betöltött kétséges szerepére utalnak, miközben a szövegen kívüli referenciájuk a Batthyány-kastély személyzetének potenciális tanúként játszott kulcsfontosságú szerepére utalhat. A cím – *Rohonc (Az öldöklő angyal)* – tehát meglehetősen pontosan tükrözi a darab tartalmát, noha tézisem szerint nem elsősorban a konkrét, elhallgatott történelmi esemény, hanem sokkal inkább egy „tanúk nélküli esemény”³² közvetíthetőségének általánosabb értelmében. Jelinek színházi szövegének különleges teljesítménye tehát abban áll, hogy a hírnökmodell sokoldalú játékba hozása révén az átvitelként értett medialitás Sybille Krämer által kidolgozott koncepcióját termékenyen kapcsolja össze a nem-dramatikus színház mediális sajátságával.

Tézisem kibontásakor egyrészt abból indulok ki, hogy Jelinek hírnökei példaértékűen világítják meg azt az öt dimenziót (távolság, heteronómia, harmadikság, materialitás, indifferencia), melyek Krämer médiafilozófiai eszmefuttatásában „a hírnök működési logikájának”³³ alkotóelemei. Mind az öt tulajdonság átfogó elemzése túlmutatna jelen tanulmány keretein, ezért a továbbiakban részletesen csak a „heteronómia mint idegen hanggal történő beszédre” és az „indifferenciára mint önneutralizálásra” térek ki. Azért épp ezekre, mert egyrészt Jelinek intertextuális szövegalkító eljárásai, másrészt a színészek Wieler rendezésében használt depzichologizált és személytelenített színpadi beszédmódja, harmadrészt a holokauszt-tanúságtétel mediális és emlékezetpolitikai dimenziói szempontjából lényegi jelentőségűnek bizonyulnak. Másrészt azonban Jelinek többszólamú hírnöki jelentésként konstruált szövege elementáris erővel képes rámutatni az amúgy alaposan kidolgozott médiafilozófiai hírnökmodell vakfoltjára. Arról a meglehetősen ellentmondásos helyről van szó, ahol a hírnök heteronómiája (vagyis más általi vezéreltsége) és az általa közvetített hírrel szembeni indifferenciájából következő „diszkurzív tehetetlensége”³⁴ keresztezik egymást a tanúságtétel grammatikáját meghatározó autenticitás elvével. Ezért

³² Dori LAUB, *An Event Without Witness. Truth, Testimony and Survival* = Shoshana FELMAN – Dori LAUB, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, New York – London, 1992, 77–92.

³³ Sybille KRÄMER, *Medium, Bote, Übertragung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008, 118.

³⁴ Uo., 119.

egy második lépésben ezt az episztemológiai szűrkezőnát kívánom részletes vizsgálat tárgyává tenni.³⁵

Elég egy futó pillantás a *Rohonc (Az öldöklő angyal)* szövegének megformáltságára, és máris megállapítható, hogy egy drámával ellentétben Jelinek műve nem pszichológiailag vagy szociológiailag motivált, individuumpént felismerhető alakokból és azok egy kauzális logikának engedelmeskedő cselekménnyé összeálló párbeszédeiből áll, hanem nyelvi felület, melyet „nyelvi viselkedésformák és beszédmodok”³⁶ alkotnak. A hírnökök jelentése számos különböző, a rohonci eseményekkel kapcsolatba hozható „kijelentésből” áll, „úgy mint tanúvallomások, visszaemlékezések, elbeszélések, leírások, történetírói munkák, interjúk, közlemények, kommentárok, médiaviták, televíziós tudósítások, pletykák, előítéletek, mindennapi locsogás”.³⁷ Mintha beszédük heteronómiája már csak leplezetlen idézetszerűsége okán is nem volna eléggé nyilvánvaló, a hírnökök mindig visszatérnek annak hangsúlyozására, hogy valaki másnak a megbízásából cselekednek és beszélnek. Ezt Wieler rendezése vizuálisan a kellékként használt fejhallgató polifunkcionalitásával támasztja alá, melyen keresztül kezdetben az előadás zenei vezérmotívumát, Carl Maria von Weber *Bűvös vadásza* nyitányának variációját véljük a játékosokkal együtt hallani. Később aztán úgy tűnik, mintha a hírnöknek azon keresztül súgnák a fülébe, mit kell mondani, amit nekik aztán csak meg kell ismételni, mint egy nyelvi laborban: „Végül a sírunk jelzi csak, hogy voltunk... Ezt üzeni – ki is? Már nem tudom.” – így hangzik legalábbis az az informatív mondat, amely a hírnök száját elhagyja, amikor először veszi le a füléről a fejhallgatót. Amikor aztán a kulisszák mögött lövöldözni kezdenek, és a színpadra beszűrődő zajokat egyértelműen fegyverropogásként lehet azonosítani, a fejhallgatók a lőtérrel ismert zajvédőként funkcionálnak. Azáltal, hogy a hírnökök a lövöldözés után megszabadulnak a fejhallgatótól/zajvédőtől, és ezzel egyidejűleg leleplezik a beszédük közelebbről nem meg-

³⁵ A hírnökmodell továbbgondolását és a tanúságtétel problematikájának még körültekintőbb kibontását lásd Sybille KRÄMER, *Vertrauenschenken. Über Ambivalenzen der Zeugenschaft = Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*, szerk. Sibylle SCHMIDT – Sybille KRÄMER – Ramon VOGES, transcript, Bielefeld, 2010, 117–140.

³⁶ JANKE, I. m., 246.

³⁷ *Uo.*

tározható heteronóm mivoltát – „Önök az imént a gonosz banalitásáról szóló állandó műsorunkat hallották. De hát ezt már jól ismerik önök, ez ment tegnap is és tegnapelőtt is. És most megint zene.” –, az ősbemutató rendezésének szövegében összeütközésbe kerül a hírnökök heteronómiája és episztemológiai kompetenciája, ami a tanúságtétel alapfeltétele volna. Ebben a jelenetben ugyanis nem dönthető el teljes bizonyossággal, hogy ez a színpadi kellék az a médium volna, melyen keresztül az igazság közvetítődik egy idegen forrásból a hírnökökhöz azért, hogy majd másoknak tovább tudják adni, vagy inkább egy olyan eszköz, amely az észlelés megakadályozása – egészen pontosan a fül elzárása – révén épp az igazsághoz való hozzáférésüket lehetetleníti el.

Annak hangsúlyozását, hogy a hírnökök mindig idegen megbízásból cselekednek és ráadásul a megbízójuk személyéről sem adnak egyértelmű felvilágosítást, Jelinek szövege a hírnökök saját beszédük eredetét folyamatosan elbizonytalanító, egymásnak ellentmondó megjegyzései mellett azáltal is abszurdításba fordítja, hogy a hírnökök néha egyenesen a szerző szócsöveként leplezik le önmagukat. Egy hosszabb idézettel kívánom szemléltetni a szerzői perszóna ironikus önszínrevitelének gesztusát, amely Jelinek színházi szövegeit az *Egy sportdarab* (1998) óta mintegy védjegyként jellemzi:

Egy önmagától teljesen eltelt nő verte a fejembe [mindazt, amit jelenenem kell]. Még szerencse, hogy önöknek annyira unszimpatikus! És nem is jegeztem meg mindent. [...] Most nem arra gondolok, hogy mi az ideológiai főcsoport, pedig önök rólam és a nőről, aki tollba mondta nekem a mondanómat, folyton ezt feltételezik, hanem általában az emberekre és a viselkedésükre. Amit a legtöbb ember tesz, az ugye általában ellentmondásos, az ehhez való viszonyuk pedig idővel változik. Változzék csak, tőlem! Szóval én tudósítóként [...] szépen bekalibráltam az önök számára ezt a viszonyulást egy nő akarata szerint, aki szerencsére nem számít, fogadják el olyannak, amilyen, akár a jellememmel együtt, mert a jellemem tartósabb a véleményemnél, de utóbbinak amúgy sem szabad belekeverednie a híradásomba, erről a nő külön kitalált nekem, holott egyáltalán nem tud főzni, ezért sohasem talál fel semmit, mindig éhesen távoznak tőle. Állandóan azt fogják rám, hogy csak felmondom, amit betanultam, éppúgy, ahogy erre a nőre ráfogják, hogy csak azt adja ki magából, amit betanult, és mi lett a vége? Visszakérte az ernyőjét, ami alá

beálltam! És most hogy állok itt? Akkor most mi alá álljak? Mert ezt a beállítottságot eredetileg csak kölcsönvettem a nőtől és már az előtt vissza kellett adnom neki, hogy a saját eredetemet egyszer nyugodtan megnézhettem volna magamnak. (78–79.)

Az idézet nyilvánvalóan utal nemcsak a Jelinek írásművészetével kapcsolatban leggyakrabban elhangzó kritikai megjegyzésekre, hanem a nem tudományos recepciót a mai napig domináló leggyakoribb és – tegyük hozzá – legkevésbé produktív félreolvasási módra is. Jelesül arra, amelyik az irodalmi szöveget nem a nyelv figuratív teljesítményeként ismeri el, amely egyszersmind az eredetként tételezett személyt kioltja, hanem olyan kvázi illokúciós aktusnak tekinti, amely szükségképpen visszautal a kijelentés szubjektumára, vagyis a saját szerző(nő)jére. A hírnöki jelentés struktúrájában azonban épp az eredet nyomainak eltüntetése és a beszéd személytelenítése bír mérvadó jelentőséggel.

Egy bűncselekmény nyelvi megjelenítéséről lévén szó különös fontossággal bír a hírnökök elfogulatlanságának és kívülállóságának kérdése. Az, hogy az elbeszélésük tartalmával szemben indifferensnek mutatkoznak,³⁸ egyrészt a ciklikusan visszatérő, elhatárolódó kijelentéseik,³⁹ másrészt az általuk közvetített, többnyire a paronomázia retorikai eljárása következtében eltorzított diskurzusfragmentumokkal szembeni alapvetően ironikus beállítottságuk alapján valójában nemigen lehetne kétséges. Azonban a neutralizáció ezen eljárásainak performanciája, melyet tovább erősít a beszéd közben a színészek arcára fagyott állandó, időtlen mosoly, épp az ellenkezőjébe csap át, és a személyes involváltságuk, akár még a borzasztó történetekkel kapcsolatos cinkosságuk benyomását keltheti. Az aprólékos szövegolvasás eredményeképp támadt benyomásunkat, mely szerint Jelinek beszélői a hírnöki hivatal egy igen fontos, annak közegszerűségéből következő attribútumának, nevezetesen a saját jelentőségük a hír javára történő viszaszorításának nem tesznek eleget, megerősítést nyer a posztdramatikus színházra jellemző színészi játékmód felől is. Az indifferencia követelménye ugyanis, amely Sybille Krämer definíciója szerint „az idegen megjele-

³⁸ Vö. KRÄMER, *Medium, Bote, Übertragung*, 118.

³⁹ Vö. „Hányszor mondjam még: Mi csak jelentünk.” (145); „...az én véleményem nem számít, a saját véleménynek semmi keresnivalója a hírnök jelentésében.” (187.)

nítése önmaga neutralizálása által”,⁴⁰ valójában nem más, mint a dramatikus szerepjáték működési logikája. Ezzel ellentétben a posztdramatikus színházban a beszélő identitása nem a szerepszóvegből szemiotikai jelképző felületté neutralizált színészi testen képződik meg, hanem a színész fenomenális testének domináns előtérbe kerülése által a szöveg megtestesítéseként jön létre. JUNGKIVÉTELESHÍRNÖK, SCHMALHÍRNÖK, KREMERHÍRNÖK, BÜRKLEHÍRNÖK és SCHARFHÍRNÖK – mert a müncheni változat sűgőpéldánya így választja szét a beszélőinstanciákat⁴¹ – jellembeli különbségei nem az általuk mondott szövegrészek másságából adódnak, mivel azokat mind az öt esetben ugyanabból a monolitikus szövegtömbből szakították ki, hanem elsősorban az őket megtestesítő színészek (André Jung, Hildegard Schmahl, Hans Kremer, Katja Bürkle és Steven Scharf) személyes alkatából.

Annak eldöntése, hogy a hírnökök – és ezzel rátérek a tanúskodás konkrét problematikájára – személyesen jelen voltak-e a tett helyszínén, vagyis szemtanúnak számítanak, vagy mindazt, amiről jelentést adnak, csak hallomásból tudják, úgyszintén kihívást jelent a befogadó számára. Saját kijelentéseikre megint csak nem hagyatkozhatunk, mivel azok már első hallásra is ellentmondásosnak bizonyulnak. A következő szöveghegyen például úgy tűnik, mintha a hírnökök a személyes jelenlétüket és a saját észlelésüket kívánnák bizonygatni, melyről voltaképp maguk sincsenek teljesen meggyőződve:

Láttam, saját szememmel – legalábbis felteszem, hogy azzal, ugyanis nagyon sokan voltak ott!, azután később már senki –, szóval láttam és hallottam, hogyan ragadják meg őket – és hogyan nem ragad torkon mindez senkit a jelenlévő vendégek, a falubeli cselédek, az erdei vadőrök és a mezők liliomai közül!

Egy másik helyen azonban hasonló határozottsággal épp a szemtanú sajátos jogi helyzetére hivatkozva igyekeznek megszabadulni a bűncselekmény-nyel kapcsolatban felmerülő közös felelősségtől:

⁴⁰ KRÄMER, *Medium, Bote, Übertragung*, 118.

⁴¹ Vö. Julia LOCHTE, *Totschweigen oder die Kunst des Berichtens. Zu Jossi Wielers Uraufführungsinszenierung von Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel) = Die endlose Unschuldigkeiten*, 411–425, különösen 419–421.

Hírnökként természetesen készséggel szolgáltam volna önöknek bizonyítékkal tanúbizonyság formájában, de ezáltal nem hírnökké, hanem tanúvá lettem volna és vélhetőleg büntethetővé, már csak azért is, mert ilyesmit magam is megtekintettem. Hangsúlyozom, rólam van szó, mert mások is ott voltak, önök is látják, hogy mások is megtekintették, méghozzá olyanok, akik tekintélyesebbek önöknél. (185.)

Beszámolójuk temporális logikája is kevés támpontot ad annak eldöntéséhez, hogy információik első- vagy másodkézből származnak. Az igeidők állandó váltakozása a hírnökök beszédében a múlt és a jelen egymásba fonódását és annak eldönthetlenségét eredményezi, hogy dramaturgiai értelemben valóban hírnöki jelentéssel, vagyis idegen, de legalábbis tisztázatlan eredetű, ám már megtörtént események elbeszélésével van dolgunk, vagy inkább teichoszkópiával, vagyis valami olyasminél a valós idejű tudósításával, amit az ember a saját szemével lát. Az előbbi ugyanis felveti a tudásközvetítés ismeretelméleti dilemmáját, de a szemtanúságát nem, míg a teichoszkópia szó szerinti olvasata a „hallgatásból épített fal” metaforájának aktualizálása és a birodalmi védvonal – németül *Südwand*, méghozzá a szó eredeti ’földhányás’, ’kiemelkedés’ értelmében – megidézése által a megsemmisítés rohonci projektumának emlékeztetpolitikai és topográfiai vonatkozásait dramaturgiailag is érvényre juttatja. A tanúskodás szempontjából a teichoszkópia jelentősége azonban inkább abban mutatkozik meg, hogy etimológiailag rámutat a megfigyelésbe, vizsgálódásba (szkeptomai) már mindig is beleíródott szkepszisre. A *Rohonc* hírnökei így tanúként nemcsak a saját epiztemológiai inkompetenciájukat leplezik le, hanem általános kétséget ébresztenek a látás és az igazság tudásának inherens összefonódásával, vagyis egyáltalán a tanúskodás lehetőségével kapcsolatban.⁴² „Nem tudom azt mondani, ami lesz, csak azt, amit láttam, vagyis ami volt [was war]. Nem azt, ami igaz [was wahr ist].”⁴³ (186.)

⁴² Vö. Felmant a holokausztról mint „a látás ellen elkövetett történelmi erőszakról”; *The Return of the Voice. Claude Lanzmann's Shoah = Testimony*, 209.

⁴³ Ezzel szemben a tanú közismert definíciója így hangzik: „A tanú az, aki egyszerűen azt mondja, ami volt [was war] és ami igaz [was wahr ist], és akit közben nem érdekelnek a vallomásának következményei.” Sibylle SCHMIDT – Ramon VOGES, *Einleitung = Politik der Zeugenschaft*, 11.

A fenti megfontolások fényében újlag felmerül a tanúságtétel dilemmáira vonatkozó kérdés. Az eddigiekben kísérletet tettem annak bizonyítására, hogy a hírnökök által generált hangzavar egy olyan beszédmodot visz színre, amely „folyamatosan megkérdőjelezi a beszélők” – és, tegyük hozzá, a szóban forgó, kimondott dolgok – „státusát [is], és ezáltal ellehetetleníti a valóságreferenciát”.⁴⁴ Megkerülhetetlennek látszik tehát a kérdés, hogy vajon mégis miben állna a hírnökök teljesítménye, ha azáltal, hogy „a saját személy-mivoltuk integritását”⁴⁵ permanens dekonstrukció alá vonják, tudatosan kockára teszik tanúkenti szavahihetőségüket és megbízhatóságukat, egyszersmind kétségbe vonják a közvetített üzenet, illetve a tanúsított események epiztemológiai státuszát. A válasz a hírnökség krämeri médiafilozófiájának, valamint a pre- és posztdramatikus beszéd retorikai és fenomenológiai előfeltételezettségének összekapcsolásán alapul. Ulrich Baer holokausztértelmezéséből, mely szerint az „a tanúságtétel mélyreható történelmi krízise”⁴⁶ volna, továbbá Dori Laub a tanúságtételt egy „független koordináta-rendszer biztosításának”⁴⁷ tekintő elképzeléséből kiindulva Krämer a tanúskodás aktusát olyan folyamatként magyarázza, amelyben megteremtődik egy harmadiknak a perspektívája – ami egy megfigyelői perspektívával volna egyenértékű –, és ezáltal a túlélő ki tud szabadulni a koncentrációs tábor a tettes és áldozat bináris oppozíciójára korlátozódó univerzumából. A holokausztról való tanúságtétel performativitása – ahogy az példaértékűen a *Yale Oral Testimony* projektben vagy Claude Lanzmann *Shoah*-jában megmutatkozik – ezek szerint nem a tanúvallomások konstatív tartalmában ragadható meg, hanem abban, hogy a túlélő a tanúskodás aktusában azáltal tudja visszanyerni az identitását és integritását, hogy „a hallgatót a vallomása médiumává teszi, vagyis őt magát tanúvá változtatja”.⁴⁸ „Ezekben a beszámolóknak nem annyira a tanúsított tényállás fontos – állítja Krämer –, hanem sokkal inkább maga a tanúskodás megtörténte.”⁴⁹

⁴⁴ MEISTER, *I. m.*, 278.

⁴⁵ KRÄMER, *Medium, Bote, Übertragung*, 250.

⁴⁶ *Uo.*, 248.

⁴⁷ LAUB, *I. m.*, 81.

⁴⁸ KRÄMER, *Medium, Bote, Übertragung*, 252.

⁴⁹ *Uo.*, 251.

Innen nézve könnyen érthetővé válik, hogy miért épp a posztdramatikus színház képes „a túlélő tanú sajátos tanúskodási struktúráját”⁵⁰ hatásos esztétikai színrevitelhez hozzásegíteni. A dramatikus működési logika hatályon kívül helyezésével ugyanis a színház egyre inkább átsajátítja a performanszművészet különleges védjegyét, ami abban áll, hogy képes a nézőket egy olyan egyedi történés tanújává tenni, amelynek hatása alól nem tudják kivonni magukat.⁵¹ Ezáltal a színpadi diskurzus egyszerre visszafordul a kórus állandó jelenlétében zajló, „nyilvánosság előtti ki-beszélésként [Aus-Sprache]”,⁵² „a hangok együttes jelenléteként”⁵³ meghatározható predramatikus gyökereihez: „a kórus esztétikai szükségesszerűsége a tragikus diskurzusban épp abban áll – állapítja meg Hans-Thies Lehmann –, hogy a játékosok között aligha hangozhat el egy dialógus a színen anélkül, hogy ne volna jelen egy *harmadik instancia* is.”⁵⁴ Jossi Wieler *Rohonc*-rendezése ezt a struktúrát annyiban módosítja, hogy az öt játékos az egyes színészek – akik közül eredetileg a deuteragonista (a második színész) volt a hírnök – és a kórus közt az antik színházban még meglévő különbséget felszámolja, és a „ki-beszélést” (*Aus-Sprache*) egyszerre mind a publikum megszólításaként (*An-Sprache*) viszi színre. A játékosok kacsingatva és integetve jelennek meg a színpadon, egészen közel mennek a nézőkhöz, és folyamatosan hozzájuk beszélnek azzal a céllal, hogy a híradásuk szem- és fültanúivá tegyék őket. Fontos azonban látni a különbséget a valódi túlélő tanú – ami a rohonci történelmi esemény vonatkozásában csak üres helyként adott –, és annak a jelineki hírnökök általi színpadi megvalósítása között, akik voltaképp éppúgy tekinthetők a hiányzó áldozatok, mint a hiányzó tettesek megtestesüléseinek. Utóbbiak azért képesek a nézőket rögtön két különböző nézőpontból egy tömeggyilkosság tanúivá változtatni, mert diskurzusukban keverik az áldozatok és a tettesek

⁵⁰ *Uo.*, 252.

⁵¹ Vö. Sybille KRÄMER, *Zuschauer zu Zeugen machen. Überlegungen zum Zusammenhang zwischen Performanz, Medien und Performance Künsten = Performance Art Konferenz. Die Kunst der Handlung*, III., E. P. I. Zentrum Berlin – Europäisches Performance Institut, Berlin, 2005, 16–19.

⁵² LEHMANN, *Theater und Mythos*, 44.

⁵³ *Uo.*, 45.

⁵⁴ *Uo.*, 48–49.

nyelvét.⁵⁵ A *Rohonc* (*Az öldöklő angyal*) címmel ellátott színházi este esztétikai vonzereje tehát abból a tényből táplálkozik, hogy a tanúságtétel átvitelének folyamatában a nézőket nemcsak egy „hallatlan” esemény tanúivá képes tenni, hanem egyszerre mind a tudósított eseménnyel kapcsolatos közös felelősséget is ki tudja terjeszteni rájuk. Jossi Wieler rendezésének alap gondolata az, hogy egy díszlet- és cselekvésszegény előadásban a vérfürdő ábrázolását kizárólag a paranomáziában és kalauerben gazdag, de egyszerre mind szubjektum nélküli nyelvre bízva, vagyis az erőszakos bűncselekményt nyelvi erőszakként állítja elénk. Teszi ezt azért, hogy – a színház eseményszerűségének Jean-Luc Nancy-i meghatározását idézve – a nézőt „bekapcsolja” a szóba, amely – s vele együtt a „fel-hívás”, az „oda-hívás”, az „össze-hívás” – „az egyik alaktól a másikhoz, az alakok együttesétől a publikum felé”⁵⁶ mozog. Egy kiszámított politikai provokációval ellentétben – noha gyakran éri ez a többnyire az irodalmi szövegei naiv-intencionális olvasatából következő vád – Jelinek szóban forgó színházi szövege csak ebben az etimológiai értelemben kihívó, vagyis „pro-vokatív”.

IV.

Végül néhány szóban szeretnék megemlékezni tanúskodásom személyes tapasztalatáról. A Münchner Kammerspiele előadását 2009 októberében a Budapesti Őszi Fesztiválon volt alkalmam megtekinteni. Egy olyan országban, ahol – Magyarország többszörös érintettsége ellenére, mert nemcsak az áldozatok voltak magyar állampolgárok, de a bűncselekmény elkövetésében az egyik legősibb nemesi család sarjának szerepe máig tisztázatlan – a rohonci események a szaktörténészek szűk körén kívül nemigen ismertek. A német (nyelvű) színháznak mifelénk nincs túl nagy közönsége, a vendégjátékokon mindig ugyanazokat az ismerős arcokat látni. A *Rohonc* (*Az öldöklő angyal*) esetében azonban rögtön látható volt, hogy a Thália Színházban ezúttal nem csupán a szakmából és még néhány lelkes, a német kultúra iránt érdeklődő nézőből álló fesztiválközönség van jelen. Nekem

⁵⁵ A multiperspektivitás és a holokausz-tanúságtétel (áldozatok, elkövetők, szemlélők) összefüggését a *Shoah* kapcsán lásd FELMAN, *I. m.*, 207–208.

⁵⁶ NANCY, *I. m.*, 326.

történetesen olyan nézők mellé szolt a jegyem, akik már csak életkoruknál és egészségi állapotuknál fogva – néhányuknak már a mozgás is gondot okozott járókeret vagy a fiatalabb családtagok segítsége nélkül – sem tar-tozhattak a rendszeres színházba járók és/vagy a kortárs német színház rajongóinak belterjes kis közösségéhez. Nyilvánvaló volt, hogy aznap este sem az esztétikai szempontból a német színházak listáján előkelő helyet elfoglaló Münchner Kammerspiele vagy az ifjú sztárrendező, Jossi Wieler, de még csak nem is a Nobel-díjas Elfriede Jelinek neve vonzotta őket a színházba, hanem annak lehetősége, hogy egy esztétikai színrevitel kere-tei közt tanúságot tehessenek barátaik és családtagjaik mellett – és ezáltal hozzásegíthessék őket életük és haláluk igazságához –, akikről máig csak sejteni vélük, hogy a rohonci mészárlásban veszthették életüket. Megérzé-seim az előadást követő közönségtalálkozón beigazolódtak, amikor egy idősebb úr szót kért és elmondta, csak azért jött el aznap este, hogy végre meghallgassa a nagybátyja és a többi áldozat történetét, amely máshogy és máshol nyilvánosan nem hallható.

LÉNÁRT ANDRÁS

Az erőszak tere

A budapesti pártbizottság 1956-os ostromának ábrázolásai

Az esemény

1956. október 30-án a Magyar Dolgozók Pártjának budapesti székházát a reggeli órákban fegyveresek támadták meg. A felkelők kisebb provokációk és a környéken terjengő szóbeszéd miatt – az épület pincéjében ártatlan em-bereket tartanak fogva, más verzió szerint oda bújtak a felelősségre vonás elől az ávósok – akartak bejutni az épületbe. A pártbizottság munkatársain kívül az ügyeiket intéző pártfunkcionáriusok és a megelőző napokban a ház védelmére kivezényelt ÁVH-sok és katonák tartózkodtak az épületben, mintegy 130-140-en. A bent lévők kiszorították a felkelőket, akik ezután igazolva látták akciójuk jogosságát, és fegyverrel próbálták meg bevenni az épületet. A védők órákon keresztül tartották állásaikat, többek között annak köszönhetően, hogy a ház előtti viszonylag széles területet könnye-dén belőhették. A küzdelmet a pártbizottság védelmére kirendelt harckocsik döntötték el, ugyanis a tankok nem a felkelőket oszlatták szét, hanem az épü-letet lőtték rommá, majd elhagyták a terepet. A felbőszült tömeg ekkor kön-nyen bejutott a házba, és gyorsan felszámolták a maradék ellenállást. A harc befejeztével vette kezdetét a második esemény: a magukat megadó védők egy csoportját lelőtték, a tetemeiket nyilvánosan meggyalázták. Ezzel párhü-zamosan zajlott az állítólagos pincebörtönök utáni eredménytelen kuta-tás. A nagy külföldi médianyilvánosságot kapó jelenetsor árnyékot vetett a forradalom tisztaságára, és a forradalom leverése után az új hatalom is ala-posan kihasználta saját ideológiájának alátámasztására. Új mítoszokat gyár-tottak egyrészt a védők hősi ellenállásáról és eszmei tudatosságáról, más-részt a támadók brutális, állati kegyetlenkedéséről.

Tanulmányomban azt kísérem meg bemutatni, hogy az 1956-os forra-dalom egyik emblematicus emelt eseménysorát, a budapesti Köztársaság

téri pártház ostromát hogyan igyekezett a Kádár-rezsim felhasználni saját legitimációjához, valamint hogyan változott meg, jelentéktelenedett el a szerepe az 1989–90-es rendszerváltás után. A történetek rekonstrukciójára nem vállalkozom, elsősorban a nyilvános ábrázolásokkal foglalkozom az ostromot követő napok sajtótermékeire fókuszálva, majd a történelmi és hivatalos feldolgozásokat elemzem.¹ Az esemény vizuális megjelenítéseit helyezem előtérbe. Az írott sajtón kívül ki nem adott visszaemlékezéseket és interjúkat, propagandafilmeket is használlok.

Mitől válik valamilyen eseménysor történelmivé, mi az, ami kiválasztódik és huzamos ideig az egyéni és kollektív emlékezetben megőrződik?² Jól nyomon követhető, hogy a Kádár-rezsim már a kezdetektől, 1956 novemberétől kiemelten fontos eseményként ábrázolta a pártház ostromát, és így is kezelte egészen a rendszer hanyatlásáig. A rendszer nem éppen tiszta születésében a „Köztársaság tér”, a kommunisták meggyilkolása lett az elsődleges, a genezis egyéb történéseit elfedő referenciapont. Még formálódott az új hatalom ideológiája, még nem kristályosodtak ki a pontos fogalmi meghatározások az „56-os hűhó” körül, még nem volt világos, hogy többpártrendszer lesz-e vagy a „szövetségi politika” sajátos magyar változata alakul-e ki, és legfőképp senki sem lehetett biztos abban, bűnös-e vagy sem.³ A Köztársaság tér megítélésében nem volt vita, az amúgy is egyenlőtlen küzdelem után a vérgőzös, brutális utcai jeleneteket mindenki elítélte. A történeteket nem lehetett menteni, legfeljebb a felelősséget, a kiváltó okokat az ellenfélre, az ellenségre hárítani.⁴ A hatalom propagandájában felkapott eseménysor,

¹ A történetek rekonstruálását célzó fontosabb művek: SZÁNTÓ Miklós, *Köztársaság tér 1956 = Szabadság, te szülsz nekem rendet!* szerk. NAGY Eta – PETRÁK Katalin, Kossuth, Budapest, 1970.; HOLLÓS Ervin – LAJTAI Vera, *Köztársaság tér 1956*, Kossuth, Budapest, 1974.; GOSZTONYI Péter, *Köztársaság tér*, Budapesti Negyed 1994/ősz, 48–80.; TULIPÁN Éva, *Köztársaság tér, 1956. október 30.*, Korrajz 2002, 2004, 180–194.; TULIPÁN Éva, *Köztársaság tér. Szimbólum és történelmi esemény = Variációk. Ünnepi tanulmányok M. Kiss Sándor tiszteletére*, szerk. ÖTVÖS István, PPKE, BTK, Piliscsaba, 2004, 524–542.; EÖRSI László, *Köztársaság tér 1956*, 1956-os Intézet, Budapest, 2006.; TULIPÁN Éva, *Szigorúan ellenőrzött emlékezet. A Köztársaság téri ostrom 1956-ban*, Argumentum, Budapest, 2012.

² A passzív igealak nem akarja elfedni a megőrzés aktív (hatalmi helyzetben lévő) cselekvőit.

³ 1956. október 30-án még Kádár János is, aki néhány nap múlva a szovjeteknek köszönhetően az ország első embere lett, „dicsőses népfelkelésről” beszélt.

⁴ Még Gosztonyi Péter történeti igényű tényfeltárása is tartalmaz nem bizonyított, ám sokat sejtető állításokat a Belügyminisztériumhoz tartozó épületben (a Fehér Házban) össze-

különösen a mézárulás riasztó képei beivódtak a köztudatba, sőt némi túlzással azt is állíthatjuk, hogy erre – vagyis a „kommunista hazafiak” legyilkolásának motívumára – redukálódott az 1956-os ellenforradalomról szóló nyilvános emlékezés. A pártház homlokzatán emléktáblát avattak, az épülettel szemközt szobrot emeltek,⁵ a téren 1957 márciusának végén nagygyűlést tartottak, az egyéves évforduló alkalmával kitüntetések adományoztak a védőknek, és a helyszínen emlékeztek meg a történetekről. Az 1989–90-es rendszerváltással azonban, az „56-os reneszánsz” közepette, ha nem is egy csapásra, de gyors ütemben vesztette el a téma az „aktualitását”. Nem mintha hiányozna a történeti munkákból, nem mondhatjuk, hogy agyonhallgatott üggyé vált volna, csak éppen nehéz történeti szempontból interpretálni. Kissé kortalan, kontextus nélküli, de fordulatokban gazdag, izgalmas eseménysornak tartom. Írásomban amellet érvelek, hogy napjainkra sokkal inkább irodalmi szempontból van jelentősége; a történettudomány eszközeivel adatszerűen kiderítette, amit kideríthetett – kik voltak ott, ki kezdte a harcot, hányan haltak meg, hová szállították a sebesülteket, miért kezdték el lőni az épületet a pártház felszabadítására érkezett harcokcsik, hogyan zajlott a lincselés stb. –, s ami eddig homályban maradt, arra a továbbiakban is csak hipotézisek fogalmazhatók meg.⁶

Gyáni Gábor egyik tanulmányában a történelmi esemény és a struktúra viszonyáról szóló tudományos diskurzust elemzi. William H. Sewell Jr. elméleti fejtegetéseit bemutatva megállapítja, hogy a történelmi eseménynek az alábbi jellegzetességei vannak: nem az atomi létezőre, hanem a törté-

sereglett ÁVH-s tisztek segítségének, valamint a még a városban tartózkodó szovjet csapatok beavatkozásának elmaradásáról és a KGB jelenlétéről, esetleges manipulatív szerepéről. A nehéz helyzetben lévő elemzők „legfeljebb megelőző provokációval vagy az ellenfélnek tulajdonított bonyolult összeesküvéselemletekkel operáltak”. RADNÓTI Sándor, *A sokaság drámája. Megjegyzések Papp András és Térey János színművéhez, kitekintéssel és visszatekintéssel*, Holmi 2006/3., 394–404, különösen 398.

⁵ A szobrot 1983-ban egy húsz méter széles domborműves fallal vették körül, amelyen feltüntették a védők neveit és koszorúzási helyet is kialakítottak. BOROS Géza, *Emlékművek '56-nak*, 1956-os Intézet, Budapest, 1997, 12.

⁶ Tanulságos, hogy még ennél a jól dokumentált eseménynél sem deríthető ki maradéktalanul, hogy mi történt, mégis több történész szentelt nem kevés időt az apró részletek pontos rekonstrukciójának. A fotókat sokféleképpen lehet értelmezni, a szemtanúk korai és évekkel később elmondott és papírra vetett visszaemlékezései is sokszor ellentmondók. Vagyis nem létezik az a nézőpont, amelyből egyformán láthatnánk a történéseket.

nések szerteágazó szekvenciájára utal, a történelmi esemény az a fajta történés, melyet már a kortársak is kellően jelentősként tartanak számon, végül olyan kivételes történés, amely kiváltja a struktúrák tartós átalakulását.⁷ Sewell azt is hozzáfűzi, hogy „[...] az esemény jelentőségének tudata és különösen a történészek pillanatában az eseménynek tulajdonított jelentés szinte mindig eltér attól, ahogyan majd utólag gondolnak rá.” A Köztársaság téri ostrom a fenti kritériumok alapján nem tűnik történelmi eseménynek.

A *történesek pillanata* persze megint csak megragadhatatlan, viszont a korabeli sajtóhírekből és az 1956–57-es visszaemlékezésekből megkísérélhetjük megállapítani, mit jelentettek a kortársak számára a pártház elfoglalása és az utcai jelenetek.

A belföldi média

Az országos sajtó rohamosan átalakult a forradalom napjaiban, az emberek sok helyről, de rendszertelenül tájékozódhattak. A politikai helyzet és a közszereplők megítélése folyamatosan változott, a frontvonalak ide-oda tolódtak, így nem csoda, hogy állandó híréhség alakult ki. Akinek volt mersze, nap mint nap elindult és körülnézett közelebbi-távolabbi környezetében, útközben felszedett néhány szórólapot, újságot vagy legalább valami mendemondát. Az otthonülő a Szabad Európa Rádióból és a Szabad Kossuth Rádióból értesültek a fejleményekről.⁸ Általánosan megállapíthatjuk, hogy a sebtében összeállított napi sajtóanyagok meglehetősen szerkesztetlenek voltak, és a terjedelmük sem volt túlságosan nagy, mindössze kettő-négy oldalt tettek ki.⁹ A korabeli sajtó mint elsődleges és a későbbi olvasók, kutatók

⁷ Idézi és interpretálja GYÁNI Gábor, *Történelmi esemény és struktúra. Kapcsolatuk ellentmondásossága*, Történelmi Szemle 2011/2., 145–162., különösen 153–154.

⁸ Az úton lévők is hallhatták a rádió híreit az ablakba kihelyezett készülékekből.

⁹ Terjedelmi okokból ehelyett elegendő egy vidéki napilap október 31-i számában megjelent *Kik lóttek a 13 éves Farkas Zolira?* című cikkére, majd a másnapi lapszám helyreigazítására (Takács Zoli) hivatkozni: Szabad Dunántúl 1956. október 31., 3. Ugyanebben a lapszámban következetesen hibásan, egy n-nel jelent meg Nonn György legfőbb ügyész, az MDP vezetőségi tagjának neve a *Lemondatták Non Györgyöt* című tudósításban.

előtt sokáig elzárt történelmi forrás az utókort is izgatta, nem véletlen, hogy 1989-től gyors egymásutánban jelentek meg a szintén túlzott sietséggel összeállított, időnként hibásan szerkesztett kiadványok.¹⁰

1956. október 23-a szimbolikus és életbevágó tettei a kortársak számára is nyilvánvalók voltak: spontán tömegdemonstráció, szobordöntés és fegyveres harc a rádió épületnél.¹¹ A következő héten a kormány és a kormánypolitika permanens átalakulásáról, a pártok újjáéledéséről, a harci eseményekről, az áldozatokról és gyászszertartásokról, a rendőrséghez és az állambiztonsági szervezetekhez köthető cselekményekről, az új munkahelyi és közigazgatási hatalmi szervek megalakulásáról és programjáról írtak az újságok, valamint a nemzetközi reakciókból is rendre válogatást közöltek. Az erőszak – hogy is lehetne másképp egy felkelés esetében? – visszatérő eleme volt a tudósításoknak. Pártházak, rendőrségek, ÁVH-laktanyák megtámadása, pártvezetők és belügyisek elleni atrocitások gyakran szerepeltek a lapokban. Az erőszakos cselekedetek és az aggodalom az erőszak értelmetlensége és eszkalálódása miatt sokszor egyszerre jelent meg a leírásokban.

Az Országos Nemzeti Bizottság, az Egységes Karhatalom parancsnoksága és a Legfőbb Államügyészség forradalmi bizottmánya közös felhívást tett közzé, amelyben a nemzetőröktől és általában mindenkitől kérték, hogy tartsák be a törvényes kereteket [sic!], és továbbra is őrizték meg a forradalom tisztaságát. „Ezért felhívjuk az ország forradalmi szerveit, hogy határozottan lépjenek fel az esetleg helyenként felmerülő önkénnyel szemben. A bűnösöket adják át a helyi karhatalmi, illetve ügyészi szervezeteknek.”¹² November elején különösen megszorodnak a fentihez hasonló

¹⁰ Az emigrációban megjelent első kiadvány: *A magyar forradalom és szabadságharc a hazai rádióadások tükrében* 1956. október 23. – november 9., szerk. VARGA László, Free Europe, New York, 1957. A kötet magyarországi első megjelenése: *A forradalom hangja*, szerk. KENEDI János, Századvég – Nyilvánosság Klub. További kiadványok: *Tudósítások 56-ból. 1956 sajtója*, szerk. NAGY Ernő, Tudósítások, Budapest, 1989.; *1956 vidéki sajtója*, szerk. IZSÁK Lajos – SZABÓ József – SZABÓ Róbert, Korona, Budapest, 1996.; *Magyar Krónika. 1956 sajtója. Október 23 – november 4. Válogatás*, szerk. SZALAY Hanna, Kolonel, Budapest, 1989. (Újabb kiadása: Geopen, 2006.)

¹¹ A visszaemlékezésekből arra következtethetünk, hogy a kortársak számára 1956. október 23-ának elnevezése (*forradalom*) – kevés számú pártfunkcionáriust vagy értelmiségit leszámítva – az adott pillanatban nem okozott problémát. Más kérdés, hogy utóbb sokféleképpen utaltak rá, de a forradalom kifejezést kerülték.

¹² Elhangzott: Szabad Kossuth Rádió, 1956. november 2. 19.11. = *Magyar Krónika*, 329.

témájú és szerkezetű írások az Igazságban, a Magyar Nemzetben vagy a Népszavában. Még Mindszenty József november 3-i híres (sokak emlékezetében visszatetsző, önleplező) rádiószózatában is kitért erre néhány mondat erejéig: „A bukott rendszer örököseinek eddigi visszatekintő leplezései feltárták, hogy a törvényes felelősségre vonásoknak minden vonalon, és pedig független és pártatlan bíróságok útján kell bekövetkezniök. Magánbosszúkat el kell kerülni és ki kell küszöbölni.”¹³

November 4-én jelent meg az *Örködjetek, ti fiatal hősök!* című írás, mely azoknak a fiatal nemzetöröknek szóló ódává vált, akik pár nap alatt gyermekből felnőtté lettek. A szerző – mialatt a szovjet harckocsik javában özönlöttek az országba – a szabadság szentségén elmélkedve óvta a sihedereket: „Meggondolatlan cselekedet, indulat vezette tett nem szabad, hogy foltot ejtsen rajta.”¹⁴ A közös mondanivaló és meglehetősen hasonló következtetések kicsit elfedik a konkrét példákat, nem írják le, hogy pontosan hol és milyen tettek, politikai szándékok készítették az újságírókat és a felhívások megfogalmazóit a figyelmeztetésekre.¹⁵

Október 30-án, a pártház ostromának napján a rádióban késő este a VIII. és IX. kerületi fegyveres felkelők parancsnoksága nevében beolvasott felhívás a Kádár Jánossal és Münnich Ferencsel folytatott tárgyalásokról beszélt. A néhány órával korábban lezajlott utcai vérengzésekről nem esett szó, a közös karhatalom felállításának szándékát hangsúlyozták: „Erre a lépésre azért határoztuk el magunkat, mi, a fegyveres csoport vezetői, mert egyes fosztogató elemek és banditák veszélyeztetik nehéz véráldozatok árán kivívott eredményeinket. [...] Megegyezés történt továbbá, hogy az összes ÁVH-s fegyveres beosztottat felmentik a szolgálatuk alól, és a középületeket, a párt országos és budapesti központjának őrszolgálatát a forradalmi ifjúság bizottságának segítségével a honvédség harcosai veszik át, és

¹³ Elhangzott: Szabad Kossuth Rádió, 1956. november 3. 20.00 *Mindszenty szózat = A forradalom sajtója*, 405.

¹⁴ Szabad Dunántúl 1956. november 4. = *1956 vidéki sajtója*, 44.

¹⁵ A Magyar Nemzet egyik írásának következtetését úgy is lehet értelmezni, hogy az utcai atrocitások kontraproduktívak lehetnek, mert kivívják a Szovjetunió haragját. „Tisztában vagyunk helyzetünkkel és azzal, hogy a felelőtlen uszítás csak öngyilkossághoz vezethet, nem pedig az új Magyarország megteremtéséhez. [...] Magyarország nem ellensége a Szovjetuniónak.” *A történelem parancsa*, Magyar Nemzet 1956. november 2. = *A forradalom sajtója*, 346.

megkezdik őrszolgálatukat a nyolcadik és kilencedik kerületben.”¹⁶ Az ÁVH-s „problematika” megoldása – a szervezet feloszlata, a tagság törvényes elszámoltatása stb. –, úgy tűnik, általánosan fontosabb probléma volt, mint a legfrissebb közelmúltban (aznap délután) történtek értelmezése.

A direkt tudósítások a másnapi lapokban kezdtek megjelenni. Fényképek híján érzékletes, már-már lírai eszközökkel igyekeztek megfesteni – *tájkép csata után* – a hangulatot: „A sűrke fodros felhők mögül előkúszik a nap. [...] Béke és csend honol mindenütt [...] Vége a harcnak! De van, ami még emlékeztet rá. Az úttest közepén hét-nyolc törött ablakú, golyó szántotta vilamoskoci áll. Vádli emlékei az elmúlt napoknak.”¹⁷ Más lapok a felelősséget az elnyomó hatalom erőszakszervezetére hárították, valamint megfogalmazták az erőszak alkalmazásának „szükséges” mértékét is: „Október 30-án a VIII. kerületi Köztársaság téren a pártház előtt rendőrruhás holttestek borították az úttestet. ÁVH-sok rendőrruhába öltöztetve igyekeztek a rájuk háruló súlyos felelősség alól kibújni. [...] Éppen ezért az emberiség nevében minden szabadságunkért küzdő hazafit, összes harcostársunk nevében kérünk arra, hogy csak olyan ÁVH-st semmisítsenek meg, aki ellenáll.”¹⁸ A Magyar Ifjúság közölte az első terjedelmesebb írást a november 1-jei számában, szintén a jó szándékú nemzetörök és a provokatőr, aljas ÁVH-sok harcára kihegyezve a mondandót: „Nemzetöröket támadtak meg a nagybudapesti pártbizottság ablakából a veszett patkányként védekező, nemzetrontó janicsárok: az ÁVH”.¹⁹

November első napjaiban a Köztársaság tér kapcsán egyértelműen a földalatti börtönök keresése lépett elő első számú témává. A Népakaratban megjelent cikk címéből – *Az eddigi kutatások nem igazolják a Köztársaság téri alagút vélt titkát* – némi távolságtartás olvasható ki, és a tárgyilagos beszámoló végén is a kétely fogalmazódott meg: „Ekkor aztán kiderül, hogy

¹⁶ Elhangzott: Szabad Kossuth Rádió, 1956. október 30. 22.43. *A fegyveres erők felhívása az ország népéhez = A forradalom hangja*, 245.

¹⁷ *Mi történt a Köztársaság téren?*, Népszava 1956. október 31. = *Tudósítások 56-ból* oldalszámozás nélküli kötet.

¹⁸ *Felhívás az összes szabadságharcoshoz!* Magyar Függetlenség 1956. október 31., 3. = *Tudósítások 56-ból*, oldal megjelölése nélkül.

¹⁹ *Népi tételek a Köztársaság téren*, Magyar Függetlenség, 1956. november 1., 3. = *Tudósítások 56-ból*, oldal megjelölése nélkül.

igazak-e a hírek és hogy valóban van-e titkos pince és hogy tartózkodnak-e abban?”²⁰

A Magyar Nemzetben ugyancsak november 1-jén megjelent írás sokkal jobban épít a hatáselemekre. „Négy napja folyik a küzdelem a Tisza Kálmán téren a tér alatt elhúzódó titokzatos földalatti labirintus foglyainak kiszabadításáért. Kedd délelőtt tudvalevőleg háromórás tűzharc árán sikerült megtisztítani a kommunista párt budapesti pártbizottságának épületét az oda befészkelődött ávosoktól.”²¹ Kissé meglepő a régies, talán az 1945-ös állapotokat idéző szóhasználat – Köztársaság tér helyett Tisza Kálmán tér, Magyar Dolgozók Pártja (MDP) helyett egyszerűen kommunista párt –, mint ahogy a Nagy Imre-kormány tevékenységét pártoló lap szenzációhajhász fordulatai is.²² Azt azért itt sem felejtették el megemlíteni, hogy a rádiófelhívások ellenére nem jelentkezett senki, aki „valóban ismerné a labirintust”. Az ásatásnak kellő komolyságot a jelenlévő szakember közreműködése adta – jól lehet egyes visszaemlékezések szerint a kiszálló mérnökök csak a tömeg lecsitítása miatt kezdtek bele a talaj megfúrásába.²³ „A munkálatokat Ficzer [Béla] alezredes, a szentendrei műszaki katonai iskola parancsnoka vezeti (rég, kipróbált, lelkiismeretes szakember, az 1954-es árvíz mentési munkálataiból is kivette részét).” Az írás végül visszatér a mélységből, és a megalapozatlan, de érdekesnek tűnő szóbeszédet ismét kritikátlanul átvéve sürgeti a megoldást, az igazság kiderítését: „Ezt várja most izgatottan az egész budapesti közvélemény, amely joggal kérdi, miért vannak középkori börtönök, földalatti kamrák és folyosók, s főként, hogy kerülnek foglyok egy budapesti pártház pincéjébe?”

A budapestieket november első napjaiban éppenséggel nem a tér alatti kazamaták foglalkoztatták, feltehetően sokkal húsbavágóbb kérdéseken rágódtak: visszajönnek-e a szovjet csapatok, várható-e nyugati beavatkozás, el kell-e hagyni az országot vagy itt lehet maradni, és általában hogyan lehet túlélni?

²⁰ V. D., *Az eddigi kutatások nem igazolják a Köztársaság téri alagút vélt titkát*, Népakarat 1956. november 1. = *A forradalom sajtója*, 425.

²¹ *Föld alatti börtön a budapesti kommunista pártház alatt*, Magyar Nemzet 1956. november 1. = *A forradalom sajtója*, 438.

²² A Tisza Kálmán teret 1946-ban nevezték át Köztársaság térre.

²³ GOSZTONYI, I. m., 79–80. Továbbá erre utal a pártház egyik gondnokának 1956. december 15-i visszaemlékezése.

A Népszabadság híradása némileg disszonáns hang a magyar napilapok kórusában. Cikkük a terjedő félelem légkörét mutatja be, ami nagyban hasonlít a későbbi ellenforradalmi beállításhoz. Az önbíráskodás témáját az ott honukban szorongó „munkáshatalom” képviselői, a munkásasszonyok szemszögéből láttatja: „senki sem ítélt el előzetes szabályszerű bírói eljárás nélkül, s aki megadja magát, azt tilos megölni vagy megsebesíteni. [...] Budapesten és szerte az országban kilengésekről, önkényeskedésekről szóló hírek keringenek. [...] Munkásasszonyok, anyák esténként félve reteszlik el az ajtót: vajon nem jönnek-e hozzájuk is fosztogatók vagy nem fognak-e rajtuk is ávosokat keresni?”²⁴ Szinte magától adódik a párhuzam a francia forradalom *nagy félelem* időszakával, amikor bárkit bűnösséggel vádolhattak meg és bizonyítási eljárás nélkül ítélték el. A félelem körkörös, ezen a ponton éppen a kommunistáknak volt félnivalójuk, korábban és a későbbiekben tőlük rettegtek.

Az emlékezők

A bunkerek keresésének november 4. után hamar véget vetettek, ehelyett a rendőrség a támadást és az utcai terror résztvevőit, a „terroristákat” kezdte kutatni. A nyomozók a politikai intencióknak megfelelően igyekeztek kapcsolatot kimutatni az őrizetbe vett személyek és a Köztársaság tér között.²⁵

A ház védőit is sorra kikérdezték, megírták visszaemlékezéseiket és feljegyzéseiket. A Politikatörténeti Intézet Levéltárában található 1956–57-es keltezésű iratokat a Budapesti Pártbizottság archívumától 1989-ben vették át. A pártházban rekedt pártalkalmazott, karhatalmista és rendőr túlélők valószínűleg az ottani visszaemlékezés-gyűjtő csoport felkérésére (felszólítására) mondták el utóbb megpróbáltatásuk történeteit. Jellemzően nem magasan képzett emberek mesélték el a nap eseményeit. A két-négy oldalas tanúvallomások – nehéz megállapítani, a szó szimbolikus vagy valódi jelentéstartalma a domináns – politikai szándékkal készültek, aminek feltehetően az elbeszélő is tudatában voltak, saját szerepüket tekintve bizonyos

²⁴ *Az egész világ...*, Népszabadság, 1956. november 1. = *A forradalom sajtója*, 410.

²⁵ Eörsi 2006-ban megjelent könyvében 55 per, illetve több mint 80 személy peranyagát dolgozta fel.

elvárásoknak meg akarhattak felelni. Mégis, a húsz évvel később felvett interjúkhoz képest sokkal inkább a történetek egymásutánját rögzítik, eseményközpontúak, kevésbé interpretálnak, és az átélt szörnyűségek ellenére sokszor egészen szenvtelenek.²⁶ A szövegek általában a reggeli fejleményekkel kezdődnek, utána az ostrom alatti cselekményekkel folytatódnak. Kiemelkedő pont a fogságba kerülés, a találkozás az ostromlókkal. Ezt követi az átélés – elviselt vagy megszemlélt – brutalitás leírása, végül a szabadon engedés, a veszélyből való megmeneküléssel zárulnak az elbeszélések.

A Köztársaság téren hatalmas tömeg gomolygott. Az egyik ÁVH-st rugdalták, lökdösték, szaggatták, végül a párttagsági könyvét, amit a zsebeiben megtaláltak, a szájában [sic!] gyömöszölték. Tőle nem messze feküdt a pártházból kihúzott sebesült. Látni, az arcát nem láttam. Rugdalták, leköpdösték, ugráltak fölöttes, szidalmazták, majd elhurcolták kicsit távolabb, ahol a lábánál fogva felakasztották az egyik elvtársat. Hogy élte [sic!] akkor, azt nem tudom, de vérzett. A kötél nem bírta el, leszakadt. Erre újra felhúzták. Szinte őrjöngtek körülötte. Hadonásztak, kiabáltak, hogy ilyen sors kell, hogy elérjen mindenkit.²⁷

Chajes Ida visszaemlékezése szerint spontán módon alakult a foglyul ejtett védők sorsa, őt előbb le akarták lőni, majd valaki megvédte, később kivitték a térre, hogy megfélemlítsék, majd vissza a pártházba, aztán megint elfelejtkeztek róla, ezt kihasználva a kapuig merészkedett, ahol egy szópárbaj végén sikerült elérnie, hogy elengedjék. „Akkor már szürkület volt. Egyre nagyobb tömegek [sic!] járták a teret, mindenféle rémhíreket meséltek, hogy a pártházban embereket, foglyokat kínoznak, égetjük sebeiket. Így értem a Kun utcához. A Kun utcában a Rita-kápolna előtt állt az ottani pap. Csoport vette körül, akikkel mosolyogva tárgyalta a dolgokat, kezét fogott a hozzá jövőkkel. Hogy miről beszéltek, nem tudom.”²⁸

²⁶ A PIL VI. Fond főcsoport 867. sz. *Visszaemlékezések* fondjának anyagi között a Köztársaság téri 1956-os eseményekkel kapcsolatban több, az 1970-es évek második felében elkészített, hosszabb lélegzetű interjú található. Ebben a felvételsorozaton a férje emlékét nagy igyekezettel ápoló Mező Imréné is elmesélte élményeit. PIL VI. 867. f. 1/m-215.

²⁷ Chajesz Ida (1914–1965), a pártbizottság titkárságának munkatársa. PIL VI. 867. f. 2. cs. /H – 278 CHAYES/HAJESZ Ida, *Visszaemlékezés a Nagybudapesti Pártházban lefolyt eseményekre* (dátum nélkül, 1956?).

²⁸ *Uo.*

Ugyancsak visszatérő elem a napszakok dramatikus jelentősége: míg a nyílt fegyveres harc nappal, világosban zajlott, az utcai erőszak tombolása már inkább szürkületben, az egyéneket kissé elfedő homályban. A megfélemlített, védtelen és kifáradt menekülő asszony különösen fogékony lehetett az övétől teljesen eltérő lelkiállapotú emberekre, így a pap – kinek státusa számára már önmagában is gyanús – kedélyes hangulata és részvétlensége egyrészt rosszul eshetett neki, másrészt a pap személyét is úgy tűnteti fel egy pillanatra, mint aki rokonszenvezett a téren történetekkel. Az öröknyi tömörségű befejezés és egy korábbi utalás, hogy a józanabb támadók megvédkeztek a komolyabb atrocitásoktól,²⁹ mégis hihetővé teszi az elbeszélés egészét, nem színezi jobban az éppen elég erős hatású történetet.

A következő idézet a pártbizottság egyik osztályvezetőjéről, Kertész Istvántól származik. Ő nem tartózkodott a pártházban október 30-án, de két nappal később a felkelők némi furfanggal megtalálták, és előbb a XIV. kerületi kiegészítő parancsnokságra vitték be, majd a romos épületben és a kivájt gödröknél is kérdéseket intéztek hozzá. A rendőrségi kihallgatásait elmesélve úgy állította be magát, mint aki az egyenlőtlen helyzetben együttműködik ugyan, de folyton emlékeztette vallatóit a titkos földalatti börtönök keresésének értelmetlenségére.

Véleményem szerint ezek az emberek látták munkájuk értelmetlenségét, többször hangoztatták, hogy ez az ügy már túlnőtt az ország határán is. A polgári ruhás a következőket mondotta: tegyük fel, hogy magának van igaza, és nincs semmiféle titkos pince. Az ügy lezárása fontos volna, de hogyan csináljuk ezt, adjon ehhez segítséget. Válasz: az ott dolgozó munkásokat minden gödörhöz vigyék oda, bizonyítsák be, hogy semmiféle hangot ott hallani nem lehet, utána tegyék ezt három újságíróval is és ezek után jelenjen meg az újságokban. Erre ez volt a válasz: az ötlet nem rossz, de ezt nem tehetjük. Olyan nagy a hisztéria, hogy ezt nem hinnék el, nekünk fúrni kell tovább.³⁰

²⁹ „A második emeleten tartózkodtam Budapesti Pártbizottság székházában, amikor a tömeg a lépcső mindkét oldalán feltódult. Valaki a tömeg első sorából fegyvert emelt rám. A másik oldal első sorából azonban, nyilván az egyik vezető rájuk szólt, hogy ilyen öreg nényt ne bántsanak.” *Uo.*

³⁰ PIL VI. 867. f. 2. cs. /K – 600 (1956. december 15.) Kertész István, a gazdasági és ügykezelési osztály vezetője, Feljegyzés. Megjegyzendő, hogy az aláírt dokumentum végén a „pártház gondnoka” kézírásos megjegyzés szerepel Kertész neve alatt.

Fontos, hogy egy-két nap elteltével lecsitultak a kedélyek, Kertész nem a forrongó tömeggel találkozott, hanem hivatásos rendőrökkel és katonákkal, akik eddigre vagy ezen a ponton igyekeztek elhatárolni magukat a legendák bizonyítását szorgalmazó tömegtől.

A pártházban futárszolgálatot teljesítő rendőr elbeszélésében nem az átélt félelem megjelenítése dominál, sőt helyenként egészen részvétlenül, mondhatni kendőzetlenül fogalmaz: „Ebben a pillanatban tőlem jobbra egy test repült a levegőbe, nem tudtam, halottakat vagy élőket dobálnak ki az emeletről. Később megtudtam, hogy ez Kállai Éva volt.”³¹ Miután sikerült kereket oldania, nem találta a hazafelé vezető utat. Előbb a Semmelweis utcában lakó barátainál próbálkozott, akik viszont nem engedték be, aztán egy igazoltatás során majdnem megint a felkelők kezére jutott, végül egy ismerős hölgnél húzta meg magát Kispesten kilenc napig. A házasságban élő elbeszélőre nézve kissé kellemetlen részleteket tartalmazó beszámoló itt nem fejeződik be, mert Lenkő rendőr hadnagy visszatért a tetthelyre: „Közben november 6-án bejöttem a pártházba, mert ottmaradt egypár boxcsizmám, egy a bátyámtól kölcsönkért felöltőm, egy aktatáska, sok könyv, és egy 7-65ös mauser pisztoly, amely nikkelezett volt, és a nyelét én faragtam. Mindebből semmit nem találtam meg, mindössze egy pár fényképet, amelyek véresek voltak, mert Schulc Károly [helyesen: Schulcz László] borbélyt ebben a helységben verték agyon.”³² A fenti sorok ismét a kisegzisztenciák életét, problémáit, motivációit tárgyaló irodalmi alkotásokat juttatják eszünkbe. Az egy héttel korábbi élet-halál harc emléke néhány összevázelt fényképben bukkan fel, különben sokkal fontosabb és fájóbb, hogy kedves és számára értékes tárgyainak nyoma veszett.

Az 1956. október 30-i Köztársaság téri pártház ostroma három eseménysor: a néhány órás harcot és a hírhedtté vált lincselést a földalatti titkos börtönök utáni kutatás keretezi. A pártház ellenőrzése, az épületbe történő bejutás igénye is azért vált a környékbeli felkelők számára halaszthatatlanná, mert különböző mendemondák keringtek a székházban megbújó ávo-

³¹ Kállai Éva (1917–1957) pártfunkcionárius. A háború idején tagja az illegális kommunista pártnak, 1956-ban a pártbizottság Párt- és Tömegszervezeti Osztályának munkatársa. 1957 tavaszán halt meg az ostrom alatt szerzett súlyos sérülése következtében.

³² PIL VI. 867. f. 2. cs./1-186. LENKŐ Gyula r. hdgy., *A Budapesti Pártbizottság elleni ellenforradalmi támadás 1959 október 23-30.* (dátum nélkül, 1956?)

sokról és foglyaikról. Joggal gondolhatták tarthatatlan állapotnak az egy hete sikerrel harcoló felkelőcsoportok – a Baross tériek és a Corvin köziek –, hogy a „fennhatósági területükhöz” közel lévő pártházban ne tudjanak körülnézni. Már csak presztízs okokból is fontos volt, hogy képesek legyenek ellenőrzésük alá venni az épületet, ha kell, erőszakkal.³³ Történelmi szempontból pedig a következő okokból vált érdekessé az ügy: a pártház ostroma mint harci cselekmény eleve a *fontos* kategóriába esik. A résztvevők között – a védők oldalán – közismert vagy utóbb ismertté tett politikusok voltak.³⁴ Szimbolikus tettek és tömegjelenetek zajlottak – könyvégetés, iratmegsemmisítés, a föld alatti börtönök feltárása, amiről már a korabeli magyar sajtóban is tudósítottak, igaz, amint láttuk, meglehetősen tömörséggel. A legfontosabbnak ugyanakkor a külföldi fotóriporterek által az utcai erőszak tombolásáról leadott képes beszámolók tekinthetők, amelyek a legnevesebb magazinokban, majd az egész világsajtóban megjelentek. Nem kevésbé lényeges, hogy ezeket az ábrázolásokat Magyarországon is átvették és felhasználták a felkelők rendőrségi beazonosításakor, majd tudatosan ezekre a képsorokra támaszkodtak az utólagos reprezentáció során, az ellenforradalmi narratíva megalkotásakor a hivatalos fényképes kiadványokban, például a Fehér Könyvekben, az első hivatalos összefoglalókban, melyek mintegy a meszternarratíváját adták a Kádár-korszakban megjelent kiadványoknak és az ötvenhatról való nyilvános diskurzusnak, az évfordulós megemlékezéseknek.³⁵

Állításom szerint főként a fotókkal illusztrált, pontosabban az arra építő újságcikkek és filmfelvételek, valamint néhány drámai fordulat tették nagygyá a tragikus, de mégis banális eseménysort. Tény, hogy a pártházban kommunista párttagok, katonák és államvédelmisek gyűltek össze vagy húzó-

³³ A Köztársaság térről szóló történeti munkák egyik vitatott kérdése, hogy mi volt a közvetlen oka a támadásnak, történt-e provokáció, a fegyveres látogatók nemzetőrök voltak-e, s ha igen, jogosan akartak-e bejutni, valamint hogy ki kezdte a lövöldözést.

³⁴ A legismertebbek: Hollós Ervin, Kállai Éva, Kornidesz Mihály, Méhes Lajos, Mező Imre, Nemes Dezső és Prieszol Olga.

³⁵ SÓLYOM József – ZELE Ferenc, *Harcban az ellenforradalommal*, Móra, Budapest, 1957.; LOVAS Márton, *Mi történt Budapesten október 23-ától november 4-éig*, Kossuth, Budapest, 1957.; HOLLÓS Ervin, *Kik voltak, mit akartak?* 1967.; MOLNÁR János, *Ellenforradalom Magyarországon*, Kossuth, Budapest, 1967.; HOLLÓS Ervin, *Köztársaság tér*, Kossuth, Budapest, 1967.; HOLLÓS–LAJTAI, I. m.; BEREZ János, *Ellenforradalom tollal és fegyverrel*, Kossuth, Budapest, 1981.

tak meg, akik nem engedték be a felkelőket. A kézfegyverekkel ellátott emberek kevesebben voltak, mint azt feltételezték, nem képezték hatalmi központot, így nem jelentettek különösebb veszélyt a környezetükre. Túl akarták élni a nehéz napokat, illetve a párt romjain szervezték az új pártot, tervezgették a jövőt, és néhány küldöttük agitált a nagyobb üzemekben dolgozó (sztrájkoló) munkások körében – nem túlságosan nagy sikerrel. Az ostromnak ellenben sikerrel ellenálltak – nem érte őket váratlanul a támadás –, egészen addig, amíg a Róbert Károly körúti Mátyás laktanyából a felszabadításukra küldött harckocsik nem fordították ellenük ágyúcsövüket. A harcban ez jelentette a fordulópontot, a szétlőtt épületet már könnyűszerrel rohamozta meg a bosszúsomjas tömeg.³⁶ Az erőszak könnyen eladható: a számos kamera által megörökített látvány igazi médiaeseménnyé formálta a jelenetsort. Ezzel nem azt akarom mondani, hogy az ostrom, emberek nyilvános megbecstelenítése, kivégzése és a holttestek meggyalázása ne történt volna meg, csak e szörnyű tettek súlya korántsem volt akkora jelentőségű a forradalom menetében, mint amekkorát a nyugati média és később a magyar sajtó tulajdonított neki. Nemcsak a propagandában hangoztatták előszeretettel, hogy Magyarországon kommunistákat gyilkoltak, a legtöbb visszaemlékezésben, elbeszélésben is visszatérő motívum a kommunisták üldözése és a *Köztársaság tére* mint közismert referenciapont említése.³⁷ Nem tudhatjuk, hogy mi lett volna, ha a védők biztosították volna az épület szabad bejárását, netán megadják magukat a nemzetőröknek, de ilyen mértékű öldöklés aligha. Az épület elfoglalása nem befolyásolta a forradalom végkifejletét. A szovjet és a jugoszláv tárgyalások során elhangzottak ugyan utalások-

³⁶ A katonák utóbb azzal védekeztek, hogy nem ismerték a teret, összetévesztették a pártház épületét, és ezért kezdték el löni. Érvelésük a szemtanúk és a korszak kutatóinak többségét nem győzte meg. Jellemző, hogy a harckocsik személyzetét, összesen öt katonát 2–5 év közötti büntetésre, míg a téren a hullagyalázásban résztvevő, de nem gyilkos fiatal nőt 18 év letöltendő börtönrre ítélték. Utóbbiról bővebben: SZAKOLCZAI Attila, *Szegény Jankó Piroška. Megsemmisítő eljárás*, 1956-os Intézet Évkönyve, 2008. A tanulmánnyal polemizál EÖRSI László, *Koncepciók mítoszrombolás*, Beszélő 2010/1., <http://beszelo.c3.hu/cikkek/koncepcio-mitoszrombolas>

³⁷ 1957 tavaszán a kimerült Nagy Imre és perbefogott társai is rosszul reagáltak az erőszak megörökített jelenetire: „Rosszul hatottak rá [...] az »ellenforradalom rémtetteiről« szóló illusztrált újságcikkek, amelyeket a kihallgatók durva hangú kommentárok kíséretében »prezentáltak.«” RAINER M. János, *Nagy Imre*, Vince, Budapest, 402., 427.

ként értékelhető megjegyzések a Köztársaság téri vérengzésre, de nem emiatt határozott a szovjet vezetés a katonai beavatkozás mellett.³⁸ Belföldön pedig október 30-án az általános politikai sztrájk vált a legsürgetőbb problémává.

A külföldi média

Magyarország, ha nem is minden előzmény nélkül, de mindenképpen hirtelen került az érdeklődés középpontjába.³⁹ A szovjet blokkban 1948 után kevés kivételtől eltekintve nem dolgozhattak a nyugati sajtónak tudósító újságírók. Nálunk 1953-tól, a hidegháború enyhülésétől, a Nagy Imre-kormány színrelépésétől kezdődően tágult a politikai mozgástér. 1956-ban már egy tucat külföldi tudósító fordult meg az országban, termelési riportokat, politikai interjúkat és általános helyzetképet készíthettek, de például a Petőfi Kör gyűléseiről, a párt ifjúsági szervezetéről, valójában a pártellenzék által szervezett vitafórumról is tudósíthattak. A kommunista beállítódású újságírók a vízumkérelmek elbírálásánál előnyt élveztek, de a vendéglátók nem bízták a véletlenre a beszámolók hangvételét. A gondosan (túl)szervezett program során kísérővel, tolmáccsal látták el az idegent, akinek a feladata nem merült ki a nyelvi korlátok áthidalásában, munkájához hozzátartozott a jelentésírás is.

A forradalom hírére persze özönlenni kezdtek a médiamunkások az országba, a határon azonban kénytelenek voltak időzni egy keveset, mert a vízum kiállítása általában napokat vett igénybe. Nagyobb számban csak október 28–29-től voltak jelen, összesen mintegy 150-en.⁴⁰ Eleinte a külföldiek szá-

³⁸ „[Hruscsov] érzelmektől túlfűtötten beszél, semmiféle elemzésbe nem bocsátkozik a magyar helyzetről. Magyarországon kommunistákat mészárolnak le és akasztanak föl.” Veljko MICSUNOVICS, *Tito követek voltak. Moszkva 1956–1958*, Interart, Budapest, 1990, 130. A jugoszláv–szovjet tárgyalások során csak november 2-án, tehát a döntés meghozatala után került szóba a Köztársaság tére. RAINER, I. m., 311–312., 342.

³⁹ A politikai feszültség a szovjetek számára is nyilvánvalóvá vált, 1956 nyarán nemcsak Rákosi Mátyást távolították el a párt éléről, hanem a fegyveres megmozdulásokat sem zárták ki. A szovjet és magyar katonák ezért közösen bejárták „azokat az objektumokat, amelyeket egy esetleges lázongás során szovjet katonai egységekkel is védeni kell”. GOSZTONYI, I. m., 50–51.

⁴⁰ MOLNÁR János, *Külföldi tudósítók a forradalomban*, http://server2001.rev.hu/msite/display_item.asp?id=2&act=tu.

mára legizgalmasabb elmesélhető hírek az október 25-i parlamenti megszárlás, a következő napon a mosonmagyaróvári sortűz és az áldozatok temetése, a győri Dunántúli Forradalmi Bizottság proklamációi voltak.⁴¹ Később a közéleti személyekkel, főként politikusokkal készített interjúk – Maléter Pál, Dudás József, október 31-i szabadulása után Mindszenty József hercegprímás érsek, november elejétől pedig az újjáéledő pártok vezetői, Kádár János, Tildy Zoltán, Kéthly Anna – és a Köztársaság téri „forradalmi” ostromról szóló cikkek jelentek meg a legnagyobb számban. A kivégzésekről készített felvételek közül a Life magazinban megjelent képriport vált a leghíresebbé, de a téren lengyel, olasz és francia fotóriporterek és újságírók is dolgoztak.⁴² A rettenet képei bejárták a világot, és visszajutottak Magyarországra is.

A Life magazin külön tematikus számot szentelt a magyar 56-nak. Az „albumot” John Sadovy képeiből állították össze, aki a képaláírások mellett dramatikus elemekben gazdag összefoglalót is írt a kiadványhoz. A leghíresebb (legborzalmasabb), négy felvételtől összeálló fotósorozat a Köztársaság téri pártház fegyvertelen, magukat megadó védőinek lelövését mutatta be. Sadovy saját gépével igyekezett tartani a lövésekkel a tempót, de a kivégzés olyan hihetetlen gyorsasággal történt meg, ami a sokat tapasztalt riportert is megrendítette.

The fighting really began to flare up. People were dropping like flies. ... Now the ÁVH men began to come out. The first to emerge from the building was an officer alone. *It was the fastest killing I saw.* He came out laughing and the next thing I knew he was flat on the ground. I didn't dawn on me that this guy was shot. He just fell down, I thought... Six young policemen came out, one very good-looking. Their shoulder boards were torn off. Quick argument. We're not as bad you think we are, give us a chance, they said. I was three feet from that group. Suddenly one began to fold. They must have been close to his ribs when they fired. They all went down like corn that had been cut. Very gracefully.

⁴¹ Az osztrák határhoz közel fekvő városok jól megközelíthető helyek voltak a sokszor a két ország között ingázó külföldi újságírók számára.

⁴² Ugyancsak ikonikus ábrázolásnak tekinthetjük az olasz Epoca magazin riportérének, Mario de Biasinak a fotóját, amelyen a tömeg egy lábánál összekötött, hanyatt fekvő, szétvárt karú emberi tetemet vonszol. A kép Krisztus szenvedéseivel kelt asszociációt. Vö. STANDEISKY Éva, *Népuralom ötvenhatban*, Kalligram – 1956-os Intézet, Budapest, 2010, 474.

Another came out running. He saw his friends dead, turned and headed into the crowd. The rebels dragged him out. I had time to take one picture of him and he was down. Then my nerves went. Tears started to come down on my cheeks. I had spent three years in war, but nothing I saw then compared with horror of this. I could see the impact of bullets on clothes. There was not much noise. They were shooting so close that the man's body acted as a silencer.⁴³

Habár a sorok írójának közvetlen közelében zajlottak az események, természetesen az ő nézőpontját sem tekinthetjük objektívnak. Hitelességéhez kevés kétség fér: ha a sokat próbált haditudósító is megroppan a látottak hatására, akkor tényleg valamilyen egészen példa nélküli esemény kellett, hogy lezajlódjék. Saját fegyverével, a fényképezőgépével kissé lemaradt a villámgyors lövésekhez képest, a „párbajt” azonban nem vesztette el – gépe nem repült ki a kezéből, a képek elkészültek és világhírűvé váltak. A leírás érzékletes és vélhetően szintén hiteles, de nyugodt szívvel nem állíthatjuk, hogy a felfokozott hangulatú tömegjelenetet egy erősen zaklatott szemtanú pontról-pontra képes lenne rekonstruálni.⁴⁴ Kommentárját a hivatalos magyar propaganda sem habozott felhasználni az ellenforradalmárok brutálisának érzékeltetésére.⁴⁵

Hasonlóan híressé váltak Jean-Pierre Pedrazzini képei, melyek a kor divatos és könnyed francia képes magazinjában, a Paris Matchban jelentek

⁴³ „Fellángolt a harc. Az emberek hulltak, mint a legyek. Az ávéhások elkezdtek kijönni. Az első, aki felbukkant az épületből egy tiszt volt, egyedül. Ez volt a leggyorsabb ölés, amit valaha láttam. Nevetve jött ki a házból, és a következő dolog, amit észleltem, hogy a földön hever. Nem fogtam fel, hogy a fickót lelőtték. Azt hittem, csak elesett. ... Hat fiatal rendőr jött ki, az egyik igen jóképű. A vállapajkai le voltak tépve. Gyors vita. Nem vagyunk olyan gonoszak, mint gondolják, adjatok esélyt, mondták. Három lábra álltam a csoporttól. Az egyikük egyszerre csak összecsuklott. Bizonyára közel álltak a bordáihoz, amikor rá-tüzeltek. Úgy terültek el, mint a búza, amikor levágják: nagyon könnyedén. Egy másik futva jött ki. Egy képet tudtam készíteni róla és már lent is volt. Ekkor kiborultam. Könnyek folytak végig az arcomon. Három évet töltöttem háborúban, de semmi ehhez fogható horrort nem láttam. Láttam a ruhán behatoló golyók nyomait. Nem járt zajjal. Olyan közelről lőttek, hogy a testek hangtompítóként működtek.” John SADOVY, *„The Fighting Really Began to Flare up”* = *Hungary's Fight for Freedom*, a special Life magazine report in pictures, 1956, 26–45.

⁴⁴ A képein szereplő áldozatok közül többen túléltek a lövéseket.

⁴⁵ HOLLÓS-LAJTAI, I. m., 153.

meg. A 27 éves fotóriportert golyó találta el a téren, előbb a Péterfy utcai kórházba, majd Párizsba szállították, de életét nem tudták megmenteni. A kórházi (halálos) ágyán készült felvételek, amelyeken nagy hivatástudattal válogatott az előző nap képei között, szintén erős érzelmi hatást értek el a nyugati olvasóközönség körében. Meg kell még említeni Erich Lessing osztrák fotós nevét, aki a Magnum fotóügynökség munkatársaként szintén sok képet csinált a téren, az 1956-os magyar eseményekről és életképekről több albumot jegyez. Egy vele készült interjúban arról beszélt, hogy az objektivitást a munkájára nézve fikciónak tartja, hiszen a képkompozíció is szelektálás eredménye, amit a személyes értékválasztások határoznak meg. A szerkesztési eljárások – sorozatba rendezés, megjelenés formájának kiválasztása, kommentárok, hosszabb-rövidebb magyarázatok, szöveges narráció stb. – pedig további elemekkel változtatják meg, értelmezik az eredeti képeket, amelyek így önálló életre is kelhetnek.⁴⁶

Az erőszak képi ábrázolásai

1947–48-tól a magyar sajtóban az erőszak képi megjelenítése a külföldön – a kapitalista világban vagy a távoli katonai konfliktusokban – bekövetkezett erőszakos eseményekre korlátozódott. A fotóriportoknak vagy illusztrációknak a képes magazinok számának lecsökkenésével amúgy is kevés megjelenési hely maradt. A szövetkezetbe szervezett és szigorúan ellenőrzött fény-

⁴⁶ ERICH LESSING – ALISTAIR CRAWFORD, *Vom Festhalten der Zeit. Reportage Fotografie 1948–1973* (2002) Brandstätter, Wien, 2005, 449–450., idézi: <http://imaginarymuseum-archiv.org/H56/H56FelixProp.html>. A Köztársaság téri erőszak képi ábrázolásáról, valamint a földalatti kínzókamrák legendájának gyökeréről Rév István írt kitűnő tanulmányt. A budapesti és a moszkvai metróépítéshez köthető szimbólumokat és utópiákat, valamint a rendszerváltás után a tér és a funkciójában megmaradt pártház körüli emlékezetpolitikai játékokat is tárgyaló mű olasz és amerikai kiadványban jelent meg, hazai tudományos körökben szinte teljesen reflektálatlan maradt. Rév István, *Underground = Uő., Retroactive Justice. Prehistory of Post-Communism*, Stanford UP, Stanford, 2005, 240–303.; illetve Uő., *Underground Stories, Nazi and Communist Horrors at the „House of Terror”*. Storiografia. Rivista annuale di storia (7) 2003, 27–70. Kritika az angol nyelvű kötetéről: K. HORVÁTH Zsolt, *Az eltávolodott tekintet. A tanú és a történész*, Holmi 2010/1. <http://www.holmi.org/2010/01/k-horvath-zsolt-az-eltavolodott-tekitet-a-tanu-es-a-tortenesz-istvan-rev-retroactive-justice>

képészek, hírlapfotósok csak meghatározott témákat és meghatározott módon dolgozhattak fel. 1945-ben, a háború utolsó hónapjaiban még nem volt szokatlan látvány a nyilvános halál. 1944 végén az ideiglenes kormány rendelkezése alapján felállított népbíróságok tárgyalásait nyilvános kivégzések követték. Képileg dokumentált Szívós Sándornak és Rotyis Péternek, a 401. számú munkaszolgálatos század keretlegényeinek népbírói (néptörvényszéki) elítélése és kivégzése 1945. február 4-én. Kommunista párti politikusok kezdeményezésére elrettentésből és a bosszú irányított levezetése céljából a két embert egyszerűen lámpavasra akasztották az Oktogonon, míg a külföldre menekült háborús bűnösök hazahozatala és kivégzése – ami szintén visszatérő témája lett a fotóriportoknak – a Markó utcai törvényszéki épület udvarán zajlott, nagy érdeklődés közepette. A tárgyalásokat és az ítélet-végrehajtást belépőjeggyel lehetett megtekinteni. A béke megszlárdulásával a nyilvánosság szintjét csökkentették, 1946-ban már nem engedték a közönséget fényképezni, a következő évben pedig a nyilvános kivégzéseket meg is szüntették.⁴⁷ A kivégzésekről képek a belügyminisztérium állományának tájékoztatását szolgáló, belső terjesztésű újságban, a Magyar Rendőrben jelentek meg.⁴⁸

A forradalmat sokan fényképezték, október 23-ától az MTI tizennégy fotósa dokumentálta folyamatosan a történeteket, de sok amatőr és hivatásos fotós megbízás nélkül is készített képeket az utcákon. A hazai fényképek sorsa változatosan alakult, sokan – félve a megtorlásoktól – megsemmisítették őket, egy részüket pedig a rendőrség foglalta le nyomozati célból. Elvitték az MTI és a Néphadsereg című lap fotóit, de a Szabad Nép archívumából sem véletlenül hiányoznak a forradalom eseményeit megörökítő képek.⁴⁹

Külföldön a magyar forradalom novemberi politikai történései, majd a forradalom véres leverése – ami után a nyugati tudósítók nagy része egy-két héten belül távozott az országból – és a világ egyéb erőszakos cselekedetei hamar elhomályosították és feledtették a Köztársaság téren történeteket, amelyek így jelentőségüket veszítették, a forradalom megjelenítéséhez, történetének feldolgozásához nem jelentettek kulcsot. Nem így belföldön, ahol a

⁴⁷ STEMLERNÉ BALOG Ilona, *Történelem és fotográfia*, Osiris, Budapest, 2009, 187–188.

⁴⁸ <http://magyarrendor.osaarchivum.org/content/index.php?act=about&lang=hu>

⁴⁹ A rendőrség által begyűjtött felvételek az Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltárában, a perekhez csatolt képi dokumentáció a Budapest Fővárosa Levéltárában kutathatók.

megtorlások és a későbbi kommemorációs aktusok sokszor erre építettek, a nevesített szereplők – „hősök” – helytállásának és mártíriumának emlékeztétét igyekeztek intézményesíteni.

Mivel a hatalom szemszögéből „ellenforradalminak” látszott minden ábrázolás, ami az ellenforradalmat mutatta be, az amatőr vagy professzionális alkotók (vagy józanabb családtagjaik) igyekeztek eltüntetni, sokszor megsemmisíteni a képeket. A belügyeseket, ÁVH-sokat ért atrocitásokról őrzött felvételek különösen veszélyesek lehettek készítőjükre nézve.⁵⁰ A nyomozók viszont mindent megtettek a képek beszerzéséért, és a feldolgozott anyagot saját interpretációjukkal albumok és vándorkiállítások számára is rendelkezésre bocsájtották.

Egy 2004-ben napvilágot látott, a forradalom képi ábrázolásáról szóló kötetben számos interjú olvasható egy 56-ban fiatal vagy éppen még csak főiskolás képzőművésszel. Saáry Éva úgy emlékezett, hogy a szabadságharcosokat nehéz volt fotózni, őket csak titokban merete lencsevégre kapni.⁵¹ Ennek az állításnak némileg ellentmond, hogy sok képet ismerünk, amelyeken elégedetten, vidáman, néhol kissé komikusan komolykodva pózolnak a botcsinálta harcosok. Rapaich Richárd a dokumentáló, művészi vagy éppen hatásvadász attitűd és a segítségnyújtás jól ismert erkölcsi dilemmájáról számolt be 1956 utcajelenetei kapcsán.⁵² A Kossuth téri sortűz utáni lelkiállapotáról így ír:

Képtelen voltam fényképezni akkor. Utólag mindig sajnáltam ezt a meghát-rálást vagy túlérzékenységet. Nem láttam egyetlen felvételt sem arról a döb-benetes, néma ürességlátványról, ami uralkodott akkor a teljesen kiürült té-ren. Az aszfaltot borító, szétszórta, elhagyott személyi tárgyak, cipők, táskák, zászlók képe a forradalom egyik legdrámaibb személyes vizuális emlékét hagyta bennem. Hasonlóan fényképezhetetlennek tündek számomra a né-

⁵⁰ Vö. MÜLLER Rolf – SÜMEGI György, *Fényképek 1956*, ÁBTL, Budapest, 2006.

⁵¹ Így aztán Saáry inkább a halottakat fényképezte, ami abból a szempontból szerencsés volt, hogy az ő képei miatt senki nem került a rendőrség hálójába. SÜMEGI György, *Kép-szó. Képzőművészek '56-ról*, Polgart, Budapest, 2004, 84–87. Saáry Éva (1929) fotós, grafikus. 1956-os emigrálását követően Svájcban telepedett le.

⁵² Rapaich Richárd (1937–2009) gobelinművész, grafikus. 1956-os emigrálását követően Franciaországban telepedett le.

hány nappal későbbi Köztársaság téri események, amelyeknek nyomait alig néhány órával megtörténtük után, a hírre odacsordult tömeggel arra járva láttam.⁵³

Robert Capa, Erich Lessing, Jean-Pierre Pedrazzini és más háborús tudósítók mentalitásától eltérően ő egy alkalmat leszámítva, amikor az Aradi utcánál felakasztott embert lefényképezte, nem tudta rávenni magát az erőszak megörökítésére: „[...] a fotózás végig foglalkoztatott, ám kimondottan akcióképeket nem volt bátorságom és alkalmam készíteni – ehhez részt kellett volna venni a forradalomban, mint harcos vagy haditudósító. Nem voltam sem egyik, sem másik.”⁵⁴

Előfordult, hogy a képzőművészek felskicceltek néhány jelenetet a forradalom napjaiban, de legtöbbször csak a vihar elültével alkottak hagyományosabb technikákkal. Kőhegyi Gyula *Lincselés* című linóleummetszetét egy egri esemény ihlette, amelynek főiskolás nemzetőrként szemtanúja volt, sőt a tragikus végkifejlett elkerülésében tevékenyen közreműködött.⁵⁵ A közrefogott áldozat (katona vagy ÁVH-s) és az őt körbevevő emberek arcát mutató metszetet Kőhegyi egy 1959-es főiskolai pályázatra nyújtotta be, de mesztere kivette az anyagból, nehogy tanítványának kellemetlensége származzon a témaválasztás miatt. Az ügy érdekessége utólag, hogy kifejezetten 56-ról szóló pályázatra nevezték be a metszetet, de úgy tűnik, az erőszak ábrázolásának monopóliumát a hatalom megtartotta magának: aki saját anyagból dolgozott, az menten gyanúba keveredhetett.⁵⁶

Major János *Akasztott ember* (1957) címet viselő rézkarca már direkt a Köztársaság téri népítéletet örökíti meg.⁵⁷ A grafikus a térhez közeli Kun utcában lakott, két embert látott fellógatva: „Szörnyű látvány volt ez a félmeztelen ember. Az alvadt vér teljesen belepte a fejét úgy, hogy a feje fölismertetlen volt tőle. Elképzelhető, hogy már nem éltek, amikor fölakasztották őket. Nagyon megrázó élmény volt.” Major Francisco Goya *A háború borzalmai*-sorozatának ihletésére rajzolta meg a fáról fejjel lefelé logó ember

⁵³ SÜMEGI, *Kép-szó*, 179–186.

⁵⁴ *Uo.*, 181.

⁵⁵ Kőhegyi Gyula (1933) grafikus.

⁵⁶ Vö. SÜMEGI, *Kép-szó*, 128.

⁵⁷ Major János (1934–2008) grafikus.

alakját.⁵⁸ Nem ismeretes, hogy a holttest rituális akasztására volt-e a háborús időkben magyarországi példa, de a második világháború végén Mussolini holttestét lelövése után hasonló módon közszemlére tették, és a nyilvános megbecstelenítés sem maradt el. Az 56-os ikonográfiában Sümegi György művészettörténész ezt a megjelenítést tartja az egyetlen újításnak. Az ábrázolási mód mindazonáltal már létezett, egy görög mitológiai alakot, Marszűász szatírt Tiziano összekötött kézzel egy fán lefelé lógva festette meg.⁵⁹ Hiba lenne a Köztársaság tériek és Tiziano között kapcsolatot keresni, de még Mussolini rituális fellógatásának képe sem valószínű, hogy inspirálta a tömeget. Az elszabadult indulatokat ebben a cselekedetben vezették le, de történhetett volna másképp is. Az sem elképzelhetetlen, hogy pusztán gyakorlati okokból lógatták fejjel lefelé a hullákat. A lábukat összekötve könnyebb volt felhúzni a fejmagasságban lévő faágakra a tetemeteket, mint a nyakuknál felemelni és felakasztani az élettelen, izomtónus nélküli testeket.

A képi ábrázolás mellett a mozgóképfelvételeknek is fontos szerep jutott a történetek elmesélésében. Az első propaganda-film, a 18 perc hosszú *Így történt* aránytalanul sok időt, összesen öt percet fordít a Köztársaság téri eseményekre.⁶⁰ Az egész filmre az erőszak felnagyított ábrázolása jellemző. Már a bevezető képsorokban felvillannak azok az elemek, amelyeket a későbbiek során alámondással kifejtene: lőnek, kivégeznek (a Köztársaság téren), fellógatnak, az intézmények tetején elhelyezett vörös csillagot szétlővik, könyveket, vörös zászlókat égetnek.

Az ellenforradalom filmes koncepciójában az 1956. decemberi tézisekhez képest a nyugati imperialista fellazító politika és az emigrációba szorult volt uralkodó osztályok felelőtlen akciójának állítják be „a rendszer hibáinak javítását célzó gyülekezés” fegyveres harccá alakulását.⁶¹ Ebben az

⁵⁸ 2001-ig ezt a képet sem állították ki. Vö. SÜMEGI, *Kép-szó*, 146–147.

⁵⁹ Vö. SÜMEGI György, *1956 képtára. Gyorsjelentés*, L'Harmattan, Budapest 33–34. Tiziano alkotásának címe: *Marszűász megnyúzása*.

⁶⁰ *Így történt*, 1957, rendezte KOLONITS Ilona.

⁶¹ Az MSZMP Ideiglenes Központi Bizottsága 1956. december 5-i határozata az ellenforradalomról négy pontba szedte az 1956. október 23-án kezdődött események okait és előzményeit, melyek közül az első két helyre rangsorolta a megdöntött magyar kommunista vezetés hibáit és a forradalom napjaiban hatalomra jutó pártellenzék szerepét, míg a külföldön élő „Horthy-fasiszta reakció” és a nemzetközi imperializmus tevékenységét a harmadik-negyedik helyre tették.

összeállításban is fontos hangulatfestő képi elemként szolgál az alkonyat, a szorongást vagy az elmúlást sejtető „borongós ősz” metafora, amely a narrációban is elhangzik. A filmben a kommunisták elhurcolását és köztéri akasztását ábrázoló képsorok készítik elő a Köztársaság téri események megjelenítését. Ezután a térre érkező tankot lehet látni. A kép és a hozzá fűzött kommentár – „a tűzszünet leple alatt a Köztársaság téri pártház ostromára indulnak a fegyveres csoportok” – meglehetősen torzan állítják be az alaphelyzetet, hiszen az eredetileg a felkelők szétosztatására kiküldött harcokosi az ostrom megkezdése után órákkal ért a térre. A tank korai filmes felvonultatása az aránytalan küzdelmet volt hivatva alátámasztani. A filmfelvételek sok esetben ugyanabból a kameraállásból és ugyanolyan sorrendben készültek, mint a nyugaton lejátszott felvételek, viszont Kolonics filmjében, érthető okokból, nem vágta be a tér bokrai között a megsebesült támadók segítségére rohanó és elvetődő, fehérköpenyes ápolók bukdácsolását.⁶²

A harc után mintegy kötelezően következett az erőszak tombolásának bemutatása. Az áldozatok megjelenítésénél érdekes kiemelni az elnevezéseket: „elfogott hazafiak bestiális lemészárlása”. A politikai (titkos) rendőrség tagjai a diktatúrákban a legrettegettebb és legnépszerűtlenebb figurák.⁶³ Az emberek megszokott esetben az erőszakszervezetekkel szemben csekély ellenállást tudnak kifejtetni, jóformán az elnevezésben, gúnynevek használatával képesek megjeleníteni ellenérzésüket. Magyarországon a még ma is közszájon forgó *ávós* (*ÁVH-s*) kategória, habár egy létezett szervezet hivatalos elnevezésére utal (BM Államvédelmi Osztály, illetve Hatóság), mégis egyértelműen pejoratív tartalommal bír. Az *ávós* nagyjából a könyörtelen és cinikus gyilkost, a nép ellenségét jelenti. A propagandaanyagokban nem véletlenül kerültek a legtöbb esetben a szó használatát, helyette rendőrt, kiskatonát, esetleg „államvédelmistát” írtak. A film narrációjában sem hangzik el, a felvételeken írott formában is csak néhány pillanatra tűnik fel egy felakasztott ember mellé tűzve az „Így jár minden *ávós*!” felirat. Az államvéde-

⁶² Az ápolók elesését Sadovy lefotózta, a képek az ÁVH-t elítélő magyarázó szöveggel meg is jelentek a *Life* külön számában.

⁶³ A demokráciák állambiztonsági szervei – közülük legismertebb az amerikai CIA – sem örvendenek osztatlan megbecsülésnek, a jogi kereteket áthágó tevékenységük visszatérően súlyos bírálatok tárgya, ugyanakkor létüket hasznosságuk miatt a mindenkorai politikai elit nem kérdőjelezi meg.

lem embereit sokszor egyszerűen kommunistákként aposztrofálták, összecsisztatva ezzel a foglalkozást, munkakört az ideológia nézetekkel. Nota bene, a kommunista kifejezés, különösen a *mocsos* vagy *büdös* előtaggal kiegészítve, is szitokszóvá válhatott a rendszerrel nem szimpatizálók körében. A filmben a *hazafi* megjelölés – ami még ebben a kontextusban is túlzottnak tűnik – azért is ellentmondásos, mert a kamera közben egy Lenin-portrét mutat. Olyan képet, amit a lelőtt védők holttestére aggattak. Szöveg és kép összekapcsolásával óhatatlanul az a benyomásunk támadhat, hogy Lenint, a Szovjetuniót védték, őértük haltak a mi hazafiaink. A felkelők a szovjet vezetők portréit, kommunista párttagkönyveket, a Kommunizty újság egy lapját bizonyára mint megvetésük tárgyát helyezték el a kiterített vagy fellógatott emberi testeken, tettüket gúnynak és megbecstelenítésnek szánták. A másik megközelítésből viszont – érzékelve a kigúnyolás eredeti intencióját – szebb hősi halál és „megemlékezés” nem is várható el, mint a legnagyobb példaképek ábrázolásaival letakarva, eszmei értelemben a legértékesebb, a legdrágább tárgyakkal együtt feküdni, együtt a „sírba menni”. A lincselés mozgóképei és fotói felvillantása után a tömegből két alakot emelnek ki: Markos Mária prostituáltat és Ilkovics „Tuskólábú” Jancsit mint a társadalom legalját.⁶⁴ Ők személyesítik meg a brutális tömeget, de a film készítői azt is megoldották, hogy személyüket összekössék Maléter Pállal.⁶⁵ A védők oldaláról Mező Imrét, Papp és Asztalos ezredesét – utóbbiakat keresztnév nélkül – nevesítik, akik mellett „sok más igaz forradalmár [lett] a banditák áldozata”. A forradalomra vonatkozó rész lényegében a Köztársaság térrel fejeződik be, utána néhány mondattal Nagy Imre miniszterelnök felelősségét hangsúlyozzák, aki látva a bajt (a kommunisták gyilkolását) nem a munkásosztálytól, hanem a nyugati imperialistáktól kért segítséget. A legrosszabb „szerencsére nem következett be” Kádár János és a szovjet csapatok november 4-i megjelenésének köszönhetően. Ezután még két témát dolgoz fel a film: előbb az időnként horrorisztikus bűnök feltárását, végül az újjáépítés, az újrakezdés témájának egy sajátos vetületét, a túlélő védők utóéletét. A pereken készült felvételek és a bűnügyi rekonstrukció megint csak az el-

⁶⁴ Valódi, nem említett neve, Mesz János (1931–1956). Az „Ilkovics” epiteton ornans feltehetően a Nyugati téren a hatvanas évekig állt büfére-sörözőre utal.

⁶⁵ Maléter Pál, akinek nem sok köze volt a Köztársaság téri harchoz, Asperján György 1981-ben megjelent rádiójátékában is rendkívül negatív figura.

képesztő rémtettek emlékeztetik a nézőt, de jellemző módon itt nem a Köztársaság téri lincselés adja az alapanyagot.⁶⁶

A film zárófejezete a fenténél sokkal békésebb képsorokkal dolgozik. Az átvezetést a Life magazin szenzációhajász riportja képezi, amiből bevágnak egy valótlan képaláírást: „sok ezer forintos vérdíjért védték a párt házat”. A dolog pikantériája, hogy a néhány perccel korábban, fotókkal is dokumentáltan „meghalasztott” védők közül szinte csodálatos módon kető feltámad. Az első jelenet vegytiszta paraszti idillt ábrázol, a háború előtti magyaros – és az ötvenes években művészetpolitikai szempontból elítélt – stílusjegyeket viselő képsorokon a fiú a falusi szülői házba tér haza és meséli el az élményeit. A második jelenet városi közegben játszódik. A főhős pizsamában pihen ki a megpróbáltatásokat. A család együtt nézegeti az étkezőasztalnál a híressé vált fiúnak küldött sorokat, és jókat derül az egyik hölgyrajongó fényképpel ellátott levelén, amelyben felajánlkozik menyasszonynak.⁶⁷ A munkáskörnyezetben megrendezett, derűt sugárzó jelenet végén a fiatalember kitekint az ablakon, ahol is egy szebb, jobb világ képe tárul elé. A film itt ér véget, a direkt politikai üzenet hiányzik, sem Kádár, sem a Hősök terei tömegdemonstráció, de még az építő munka, a „dolgos munkáskéz” sem bukkan fel. Mivel a párt ház két védőjének foglalkozása vagy funkciója homályban marad, utótörténetüket úgy is értelmezhetjük, mint az egyszeri ávos jóhiszemű bemutatását. Nem vérengző fenevadak és nem is pénzért, hanem meggyőződésből állnak ki az utolsó vérig a munkáshatalom mellett. Egyszerű paraszt és munkáscsaládból származnak, gyökereiktől nemhogy nem szakadtak el, de intenzív kapcsolatot ápolnak a tömegekkel.⁶⁸ A propagandafilm tehát mind mondanivalóját, mind terjedelmi arányait nézve a Köztársaság téri eseményeket helyezi a középpontba. Ennek alapján meséli el, miért vált elkerülhetetlenné – akár a szovjet csapatok behívásával – a kiépülőben lévő „ellenforradalmi” rendszer azonnali felszámolása.

⁶⁶ A népbíróságok vádlottjai között a gyilkos orvostanhallgató, a hazug, fennforgató, rémhírterjesztő újságíró, a prostituált, a volt SS katona és Dudás József személyében a háborús bűneiért ugyancsak népbíróság által elítélt Szálasi Ferencre emlékeztető „új nemzetvezető” portréi bontakoznak ki.

⁶⁷ A lány képét a kamerának is bemutatják.

⁶⁸ Valamint nem a holokauszt után bosszúszomjas zsidók, mint ahogy azt az egykori és ma is létező általános vélekedés az ÁVH állományának tagjairól tartja.

Hamarosan megszületett a válaszfilm is. A müncheni gyártású *Magyarország lángokban* készítőinek – „a hontalan nyugati országokban élő névtelen magyar filmalkotók”, akik „német, osztrák, francia és amerikai munkatársak lelkes segítségével” dolgoztak – a felvezető szövegben deklarált célja „élménnyé alakítani, felejthetlenné tenni a magyar nemzet szabadságvágyát”.⁶⁹ A film felütését az 56-os magyar eseményekről szóló hírdömpingről egy hosszadalmas történelmi tabló követi, amely alapján a néző áttekintést nyerhet a népvándorlások korától egészen 1956-ig. A játékfilm-jelenetekkel is illusztrált összefoglaló a Horthy-korszakról a paraszti idillt a népviselet, a népszokásokat magyaros stílusúnak szánt képsorokkal – alföldi táj, marhacsorda –, hosszan kitartott képekkel mutatja be. Budapestet, az ország kulturális központjának pezsgését pedig a 900 év óta mindig megtartott Szent István napi körmenettel érzékelteti. A háborús évek már gyorsabban peregnek, a határkiigazítások és terület-visszacsatolások felett érzett örömet némileg beárnyékolja Teleki Pál miniszterelnök öngyilkossága. A háború elvesztését különösen tragikussá teszi a Vörös Hadsereg tobzódó, erőszakoskodó, fékezhetetlen és civilizálatlan katonáinak viselkedése. Az ideologikus ábrázolás – Magyarország áldozat, hiszen csak a hitleri kényszer hatására lépett háborúba, a Szovjetunióra és hadseregére a minden tekintetben kegyetlen agresszor szerepét osztja – már az 1956-os forradalom kitörésének fontos, ha nem a leglényegesebb motívumát készíti elő. A forradalom cselekményét régies, patetikus, modoros stílusban több alámondó hang – az események tanúiként – többes szám első személyben meséli el. A harc és a halottak bemutatása ebben a filmben is elsődleges, kétféle típust határoznak meg: az orosz áldozatok az értelmetlen halált szenvedettek, a magyarok a hősi halált haltak, akikről könnyes jelenetek közt emlékeznek meg, égő mécsesekkel és gyertyákkal kísérve bocsájtják őket végső nyughelyükre. A fegyveres harc kitüntetett célpontjai az orosz tankok és ÁVH-támaszpontok. Az *ÁVO* és *ávós* kifejezések használata és képi megjelenítése a filmben magától értetődő, a Köztársaság téri események tárgyalása is a főgonosz, a gyűlölet tárgya elleni megmozdulásból indít. A narrátor első kézből tájékoztat: „Véletlen tanúja voltam egy hatalmas akciónak,

⁶⁹ *Ungarn in Flammen / Magyarország lángokban*, rendezte ERDÉLYI István, Münchenben élt magyar emigráns.

amit a szervezet ellen vezettek”. A pártházat az erőszakszervezet központjával azonosítja, bár később az is elhangzik, hogy az ávósok lövöldözéssel hívták fel magukra a figyelmet, és csak ezért kezdődött meg a támadás.⁷⁰ Az ávósok kegyetlenségét a fehérbe öltözött egészségügyi emberekre való tüzelés mutatja, amit a sebesültszállítókat megőrkítő képek bevágásával érzékeltetnek. A narrátor szerint ez indokolja, hogy a felháborodott tömeg a magukat megadó ávósokon véres bosszút áll: később hiába akarták magukat megadni mint becsületes harcosok, „ez nem [volt] igaz, nem volt kegyelem!”⁷¹ Földre fektetett halottakat látunk, a lincselés képei a nyugati propagandaifilmből kimaradtak, és a kommentár, a befejezetlenül hagyott mondat is árulkodó: „a gaztetteket rendes bírósági eljárás keretében akarták...”. Ezután gyors témaváltással a kazamaták keresése következik. A film mindenféle távolságtartás vagy kritika nélkül átveszi a korabeli legendákat, és ki-jelentő módon ismerteti azokat. Az elhangzó változat szerint a titkos börtöncellákban a nemkívánatos kommunista párttagokat őrizték, miután becsalták őket valamilyen ürüggel a pártházba. Mivel az ásás nem vezet eredményre, a kutatás képsorai ismét az ÁVH rémtetteinek, koncentrációs táborainak bemutatására váltanak, és a terrorszervezet megtörésétől teszi függővé a forradalom győzelmét.

Állítólag felmerült egy játékfilm megrendelése is, de az alkotást végül mégsem támogatta a kultúrpolitika. Kelen Béla a nyolcvanas években elmondott visszaemlékezésében érdekes jelenetről számolt be: „A Fábry Zoltán egy ilyen filmet akart csinálni, aztán nem jött létre ez a film. A Király Pistával össze is csaptam, mert vitattuk, és ő azt mondta, hogy ellenforradalmi film. Mondom: miért ellenforradalmi? Éppen hogy az akkori valóságot adja vissza. Nem lett belőle film. A forgatókönyvet vitattuk a Hunniában. Elég nagy felvonulás volt, a Major Tamás ott volt, az Ujhelyi Szilárd. Engem is meghívtak, mint budapesti titkárt, ez pár hónappal később lehetett.”⁷²

⁷⁰ Az információt egy géppuskás fiú szolgáltatta, így annak hitelességeért nem kellett jótálni.

⁷¹ Érdekes, hogy az ostrom utóéletének taglalásakor megváltozik a narrátor személye, ő már a kivégzésekről (röviden), az ostrom utáni helyzetről, a titkos föld alatti cellák kereséséről számol be.

⁷² Kelen Béla (1920–1994). Politikus, illegális kommunista, a MADISZ budapesti titkára, sportfunkcionárius. 1956–1962 között az MSZMP Budapesti Bizottságának titkára. 1962–1983 között az Esti Hírlap főszerkesztője. *Kelen Béla-interjú*, készítette MURÁNYI Gábor 1987-ben, 1956-os Intézet Oral History Archívuma, 101. sz. interjú, 750–751.

A játékfilm nem készült el tehát, viszont számos formában igyekeztek fenntartani a Köztársaság téri véres jeleneteknek és a hős ellenállóknak, a rendszer hű támogatóinak emlékezetét.

A párház falán az egyéves évfordulón emléktáblát helyeztek el, kitüntetések osztottak „[a] párt, a proletárdiktatúra védelmezőinek”,⁷³ 1957-től fővárosi köztereket neveztek el a védőkről – közülük a legismertebb a Mező Imre út (Fiumei út) –, később gyárak, a Vas utcai óvónőképző, úttörőcsapatok, munkásőr zászlóaljok, KISZ alapszervezetek, szocialista brigádok is felvették a védők neveit.⁷⁴

Miközben a közeli – Mező Imre úti – köztemetőben az ötvenes évek végén elkezdték kialakítani a munkásmozgalmi mauzóleumot, a Köztársaság téren emlékszobrot állítottak az 56-os mártírok tiszteletére.⁷⁵ Az 1957-ben kiírt, nagy alkotói érdeklődés övezte pályázatot Kalló Viktor nyerte meg, 1960-ra készült el művével.⁷⁶ A munkást formáló kolosszus beállítása Robert Capa *A milicista halála* című világhírű fényképére emlékeztet.⁷⁷ Az enyhén aránytalan, kissé durva metszésű alakot megsebeztek, megrogyasztották, de személyes bukása ellenére az eszméje tovább él.⁷⁸ A tragikum, Kalló elbeszélésében, az emlékművet is belengte:

⁷³ A Népszabadság tudósításának szemlélete és fogalmi kerete megmarad a később kiadott művekben is. „Ezt a teret azonban 1956. október 30-án megkísérelték – s rövid időre sikerült is – ismét az urak, weissmanfrédek és tiszakálmánok terévé változtatni. [...] Elérkezettnek látták az időt a népi demokratikus rendszer nyílt megdöntésére, a haladó emberek és mindenek előtt a kommunisták elleni irtóhadjárat, a tömeges fehérterror megkezdésére. Október 30-án végleg lehullott az álarc a »forradalmárokról«, s teljes meztelenségben előtűnt a közönséges bűnözőkkel szövetkezett fasiszták és egyéb ellenforradalmárok, a népi demokrácia rendszer minden rendű és rangú ellenségeinek brutális ábrázata.” Népszabadság, 1957. október 30., 2.

⁷⁴ MOL M-Bp-1/23. ö. E. CSIKESZ Józsefné 1957. november 4. levele az MSZMP KB-nak az utcanévváltozásokról. „Neved ismerjük, tetted nem felejtyük...” *A Belügyminisztérium hősi halottai az 1956-os ellenforradalom elleni küzdelemben*, szerk. TÓTH Judith, BM, Budapest, 1986, 186.

⁷⁵ APOR Péter, *Immortalitas imperator. A Munkásmozgalmi Panteon születése*, Actas 2002/2–3., 179–205.; K. HORVÁTH Zsolt, *Harc a szocializmusért szimbolikus mezőben. Helyek, túlélők és identitásformációk versengése Magyarországon 1989 után*, Századvég 2005/35., 31–68.

⁷⁶ BOROS, I. m., 11.

⁷⁷ A beállítás hasonlóságára Mink András hívta fel a figyelmemet.

⁷⁸ A mondanivalót a szobor egykori felirata pontosította: „A magyar dolgozó nép szabadságáért elesett mártírok emlékműve”.

Ez nem egy torzulásmentes, szabályos kompozíció, ezt nem lehetett magas talapzatra tenni, viszont el kellett választani a nézőtől mert közlőből torz, otromba. Azért került ilyen nagy, lapos talapzatra, mert akkor az emberek ott benn egy ilyen szigeten voltak, körülveve az ellenségtől. Első alkalommal, mikor kulisszapróbát csináltunk, tízméteresre akarták a szobrot, alig lehetett őket lebeszélni. Én 2,6 méteresre terveztem, a három nyárfaköze, ahol a vérengzések voltak. Akkor még nagyon élt a fájdalom a vezetőinkben, minél nagyobb emlékművet akartak. Végül sikerült öt méterre lehozni. De a mérete miatt így is máshová kellett elhelyezni. Szembefordítottuk a párházzal. Hát mi történt?! Voltak itt amerikai filmek, és megkérdezték: ez a másik oldal emlékműve? [...] A Rákóczi útról hogy nézett volna ki egy háttal álló figura? Ez volt a fő nézete, nem lehetett másképp elhelyezni.⁷⁹

Nemcsak Capa fotója juttatja eszünkbe a spanyol polgárháborút: Mező Imre, október 30-án a párházban tartózkodó legmagasabb beosztású pártfunkcionárius húsz évvel korábban a köztársaságiak oldalán részt vett a harcokban. Az ő józanságát, harcedzettségét, hidegvérét és emberségét a történészek és természetesen a propaganda nem győzte kihangsúlyozni. Mártírhálála a konstruáltság nyomait viseli, mégis, a valóságtartalmától függetlenül az egyik legfontosabb mozzanattá vált a Köztársaság tér Kádár-kori megjelenítésében.⁸⁰ Fénykép a téren fehér zászlóval megjelenő Mező Imréről és társairól nem készült.⁸¹ A fégyvertelen parlamenten aljas lövésének motívuma azonban Budapest 1944–45-ös szovjet ostrománál is felbukkant, és könnyen kapcsolatba lehetett hozni Mező Imrével, illetve a tisztességtelen („gyilkos”) ellenforradalmárokkal.⁸² Ehhez képest valószínűbb, hogy Mező az épületen belüli dulakodás és lövöldözés áldozata lett.⁸³

⁷⁹ BOROS, I. m., 12. Az idézet forráshelye: LÓSKA Lajos, *Egy művész ötven után. Beszélgetés Kalló Viktorral*, Művészet 1980/6., 25.

⁸⁰ Mező nimbuszának építését szolgálta az életéről készült könyv: KOMJÁT Irén, *Mező Imre*, Kossuth, Budapest, 1968. Emlékét és halálát még Kádár János is felidézte, amikor írók egy küldöttsége Déry Tibor kiszabadítása érdekében keresték fel. *Aczél György-interjú*, készítette HEGEDŰS B. András – KOZÁK Gyula – LITVÁN György, 1989–91-ben, 1956-os Intézet Oral History Archívuma, 162. sz. interjú, 604–605.

⁸¹ Ugyanígy, Mező Imre meggyilkolásának vádjával sem folytattak le pert.

⁸² RÉV, I. m., 248–249.

⁸³ TULIPÁN, *Köztársaság tér, 1956. október 30.*, 183.

Emlékezet 1990 után

Az 1956-os forradalomról szóló nem hivatalos diskurzus a nyolcvanas évek elejétől, az ellenzéki mozgalom megélénkülésével párhuzamosan kezdett megerősödni. Az alternatív elbeszélésekben a Köztársaság tér marginális helyet foglalt el.⁸⁴ 1990 körül rövid időre ismét elővették, a térről elköltöztették a szobrot, a téma régi emigráns kutatója Magyarországon és Moszkvában folytatott újabb kutatásainak eredményeit hazai kiadványokban publikálta. Előkerültek még szemtanúk, akiknek korábban nem volt lehetőségük a történet „igazi” verzióját elmesélni, majd válaszreakcióként az egykori védők és hozzátartozók is újra összegezték – most már védekező állásból – élményeiket.⁸⁵ A legmeglepőbb fordulat mégis az ásatások újbóli megkísérlése lett. Az állítólagos kazamaták így másodszor is média-eseményt generáltak. 1993–94-ben nemcsak tényfeltáró filmet forgattak a témáról, hanem engedélyt is szereztek a földfúráshoz. Az összeesküvés-elméletekkel operáló, aktuálpolitikai szempontokat sem nélkülöző film két epizódját az 1994-es parlamenti választás előtt mutatta be a Magyar Televízió.⁸⁶

Ezután kis túlzással apály következett 2006-ig, a forradalom 50. évfordulójáig.⁸⁷ Ebben az évben látott napvilágot Eörsi László kismonográfiája, amely a szerzőtől megszokott célt tűzte ki maga elé: a rendelkezésre álló források, elsősorban peranyagok alapján rekonstruálni az október 30-i eseményeket, valamint mellékletben közölni az eseményekhez valamilyen módon kapcsolódó személyek nevét és a róluk fellelhető adatokat. A könyv egyes

⁸⁴ Példa erre egy 1981–82-ben rögzített kerekasztal-beszélgetés, amely a későbbi tényfeltáró kutatások egyik kiindulópontjává vált. Az 1956-ban többnyire fontos posztokon tevékenykedett résztvevők – Donáth Ferenc, Göncz Árpád, Halda Alíz, Hegedűs B. András, Litván György, Mécs Imre, Mérei Ferenc, Rácz Sándor, Vásárhelyi Miklós – összesen háromszor és csak érintőlegesen említik az 1956. október 30-i párház-ostromot. *Kerekasztal-beszélgetés*, készítette CSALOG Zsolt – KOZÁK Gyula – SZABÓ Miklós, 1981–1982-ben, 1956-os Intézet Oral History Archívuma, 800. sz. interjú

⁸⁵ KELEMEN Ágnes és mások, *Mi is történt 1956-ban a Köztársaság téren?*, Szabadság 1993. október 29.

⁸⁶ *Pincebörtön*, I–II., 1994, rendezte DÉZSY Zoltán. Az MTV-nek akkor még magas nézettségű volt, a kereskedelmi televíziózás Magyarországon csak 1997-ben indult el és az internet-használat is később terjedt el. A körülményeket részletesen tárgyalja RÉV, I. m., 270.

⁸⁷ Tulipán Éva fiatal kutató már hivatkozott írásai említhetők kivételként.

megállapításai, forráshasználata szakmai vitát váltott ki, amelyben a felek élénken, de a forrásokat kellő mélységben nem ismerő közönség számára nehezen követhetően érveltek részletkérdések igazságtartalmáról.⁸⁸

2006 azonban nem a fenti történészek vitájától lett hangos, a közvéleményt sokkal inkább foglalkoztatták a rég nem tapasztalt, részben az évfordulóra időzített erőszakos utcai jelenetek és a háttérükben meghúzódó társadalmi tartalom kérdései. Ugyancsak ebben az évben mutatták be a tömeggé verődött emberek viselkedését, együttes cselekvésük kiszámíthatatlanságát és véletlenszerűségét ábrázoló új drámát, a *Kazamatákat*.⁸⁹ A mű szövege a Holmi irodalmi folyóirat 2006. márciusi számában meg is jelent, rögtön egy elemző méltatással.⁹⁰ Az év folyamán a 2000 szerkesztői lapjuk *Margináliák* rovatában vették a szöveget (és az előadást) górcső alá, és a Beszélőben is megjelent egy kritika.⁹¹ A dráma szerzői írásukat tragédiaként határozták meg, ám az olvasó nem zárhatja ki egészen, hogy ezúttal nem kizárólag a műfaji besorolás vezette az alkotókat, hanem Kádár Jánosnak az 1956-ra megajánlott, elkenő kifejezésére utaltak (nemzeti tragédia). Nem tisztem értékelni a drámát és a kritikusok véleményét.⁹² Annyt is mégis érdemes kiemelni, amit mindannyian hangoztatnak: ugyan hiteles adatokkal alátámasztott, gondosan kikutatott, időben és térben pontosan meghatározott és megtörtént cselekményről van szó, mégsem tekinthetjük a művet történelmi/nemzeti drámának. Nincsenek hősök vagy antihősök, akikkel

⁸⁸ Vö. SZAKOLCZAI Attila, *Népköztársaság tér 2006*, Élet és Irodalom 2007. május 18., 22.; EÖRSI László, *Köztársaság tér 1956–2007*, Élet és Irodalom 2007. június 1., 15–16.; STANDEISKY Éva, *Így azért ne!* Élet és Irodalom 2007. június 1., 22. sz. 16. TAKÁCS Tibor, *A források tere*, Élet és Irodalom 2007. június 15., 16.; RADNAI György, *A szemtanú jogai*, Élet és Irodalom 2007. június 29., 14.

⁸⁹ PAPP András – TÉREY János, *Kazamaták*, budapesti Katona József Színház, rendezte GOTHÁR Péter, bemutató: 2006. április 30.

⁹⁰ PAPP András – TÉREY János, *Kazamaták*, Holmi 2006/3., 292–384.; RADNÓTI, I. m.

⁹¹ MARGÓCSY István, *Papp András – Térey János: Kazamaták*, Barabás András és mások megjegyzéseivel, 2000, 2006/11. http://www.ketezer.hu/menu4/2006_11/margocsy.html; TESLÁR Ákos, *Megvan, és mégsem. Papp András – Térey János: Kazamaták*, Beszélő 2006/10., 59–65.

⁹² A szerzők nem említik Asperján György 1981-ben nyomtatásban is megjelent *Köztársaság tér 1956* című rádiójátékát. A Hollós–Lajtai-könyv és a Magyar Rádió archív anyagait felhasználó mű Mező Imrét heroizálja, Nagy Imrét és különösen Maléter Pált rossz színben tünteti fel. *Köztársaság tér, 1956.* szerk. ANTAL János, Kossuth, Budapest, 1981. A végén Kádár János november 4-i beszéde hozza a változást és a megnyugvást.

azonosulhatnánk, jellemfejlődésről sem igen beszélhetünk, egyéni sorsok villannak fel, de az életrajzi momentumokból nem bomlanak ki összetett személyiségek. A cél egyfelől 1956 amúgy sem makulátlan mítoszának deherozálása, másfelől a tömeg – mellesleg forradalmi – érzékeltetése. Elszakadva az esztétikai és művészeti meglátásoktól, ami számunkra érdekes az elemzésekből, az a Köztársaság tér 1956. október 30-i történéseinek történelmietlensége – ilyesmi bárhol, bármikor megtörténhet. A darab és a kritikák élesen rávilágítanak a történészi munka nehézségeire. A dolog meg látásom szerint úgy áll, hogy a szereplők és az események töredékesen megvalósítható rekonstruálása után nincs mit mondanunk. Elemezni lehet még a reprezentáció- és befogadástörténetet, vagyis hogy mire használta a hatalom a véres storyt, és a társadalom hogyan reagált milderre, de a csekély értelemmel bíró ostrom és a föld alatti börtön utáni kutatás színes cselekménysora inkább művészi és tömeglélektani szempontból érdekes. A kortársak látványosságként fogták fel, sokan elzarándokoltak a térre és megszemlélték a felakasztott hullákat, a kiásott gödröket, esetleg a szétlőtt épületekbe is bemerészkedtek. Az ügy jelentősége – fölkoncoltak néhány kommunisztát és „ávóst” – a kommunista rendszer ellen felkelő emberek számára nem volt különös. A népitételek ellen sokat cikkeztek a lapok, a nyugalom megteremtése fontos kérdéssé vált most már a forradalmárok részéről is. A történetekből azt szűrhetjük le, hogy október utolsó napjaiban még nem állt rendelkezésre központi rendfenntartó testület – de éppen egy ilyen alakulat létrehozásán fáradoztak a rendőrök, a nemzetőrök és a fegyveres csoportok vezetői. Az amúgy destabilizáló tényezőként ható spontán lincselés e tekintetben megerősíthette a rendőrség felállításának szándékát és a felkelők lefegyverzését.

A Köztársaság teret igazán fontossá a rendszerhű kommunisták tették. Jelentőségét felnagyították, és ultima ratióként szolgált a forradalom–ellenforradalom (rendszerint lappangó) értelmezési vitában. A kényszeresen sulykolt értelmezést nagyban megkönnyítette a téma képi ábrázolása, a nyugati magazinokban megjelenő fotóriportok, kommentárok és az igény szerint interpretálható filmfelvételek. A brutalitás képsorai mindig, mindenhol hatnak, és az aktuális áldozatok iránti rokonszenvet táplálják. Az esemény és a helyszín a rendszerváltás után több ütemben veszítette el 1956–57-ben szerzett szimbolikus erejét. Az ellenforradalomból egyszerűen forradalom

lett, a hős védőkből szerencsétlen, más olvasatban bűnös pártfunkcionáriusok és államvédelmisek, az emléktáblát levették, az emlékszobrot 1992-ben a Szoborparkba szállították, a kommunista utódpárt, az MSZP 2007-ben kiköltözött a székházból, végül a teret is átkeresztelték.⁹³ A Köztársaság tér 26–27. számú házai ma lakatlanul, leromlott állapotban várják sorsukat.⁹⁴ Csak az erőszak megrázó képei maradtak, azokat biztosan nem felejtjük.

⁹³ 2002-ben a kommunizmus bűneit bemutató, erős politikai motivációkkal létrehozott új múzeum megnyitását politikai demonstrációként szervezték meg. Ennek keretében a Magyar Szocialista Párt Köztársaság téri székhelyénél gyülekezett a tömeg és onnan vonult át a közel két kilométer távolságra eső Terror Háza Múzeumhoz. A 2010-ben ismét hatalomra jutott Fidesz – Magyar Polgári Szövetség kultúrpolitikája a jobboldali hagyomány elemeit igyekszik erősíteni, ennek tudható be, hogy a Köztársaság tér nevét 2011-ben II. János Pál térre változtatták meg.

⁹⁴ A téren történetekre egyedül az egykori emlékmű helyén az 1990-es évek elején elhelyezett kő felirata emlékeztet: „1956 mártírjainak és áldozatainak felállítandó Megbékélés emlékmű jelöl”.

DÁNÉL MÓNKA

Kihordó természet, kultúra, nők – belső gyarmatok*

Kortárs magyar filmek posztkoloniális olvasatai

– Olyan fajta. – Milyen fajta? – Olyan szépasszonyos. – Ezt nem értem. Vagy rosszféle, vagy kurva! – Nem kurva. A kurva össze-fekszik fűvel-fával. – Akkor mitől rosszféle?

Zsigmond Dezső: *Boszorkánykör* (Férfinyomozó hallgat ki egy férfi lakost.)

A bennszülött hangján – nyersen

Személyes kötődésem bevallásával indítom írásom: abból a tájból, kultúrából származom, amely(ek)ről az alább elemzendő filmek¹ reprezentációkat teremtenek és tesznek hordozhatóvá. Ismerem a levegőjét, ételeinek ízét. Írásom kritikai éle eme szubjektív pozícióból (is) fakad, a bennszülött érzékeny nézőpontjából. Mint ahogy minden vallomás, ez sem mentes a stilizációtól, másfelől pedig (újra)termeli a kolonializáló diskurzus hatalmi, gyarmatosító–gyarmatosított oppozícióját. Azért érzem mégis szükségesnek a bennszülöttség tematizálását, mert az alábbi filmek úgy tesznek, mint ha nem lenne semmilyen tudásuk a kolonializáló tekintetről, illetve ennek posztkolonialista kritikájáról a filmelméletben. Olyannyira nem látom nyo-

* A tanulmány rövid változata megjelent a Metropolis folyóirat 2011/3. számában.

¹ Megjelenésük sorrendjében: Kamondi Zoltán: *Az alkímista és a szűz* (1998), Mundruczó Kornél: *Kis Apokrif* No. 2 (2004), Pejó Róbert: *Dallas Pashamende* (2005), Kamondi Zoltán: *Dolina* (2006), Bollók Csaba: *Iszka utazása* (2007), Mundruczó Kornél: *Delta* (2008), Peter Strickland: *Varga Katalin balladája* (2009), Zsigmond Dezső: *Boszorkánykör* (2009), Hajdú Szabolcs: *Bibliothèque Pascal* (2010). A *Varga Katalin balladája* annyiban különbözik, hogy gyártását tekintve nem többségi magyar produkció, hanem a Magyarországon élő brit Peter Strickland magyar stábbal, erdélyi színészekkel, brit–román–magyar együttműködésben készített alkotása.

mát a magyar filmkritikában e nézőpont érvényesülésének, hogy állításaimat kételyek között, a (diszkurzív) vadonban fogalmazom meg. Igyekszem mindvégig nem elfelejteni, hogy az érzékenység, elfogultság egyúttal vak-ság is, ezért az általam látni vélt tendenciát és ennek problematikusságát tekintse az olvasó olyan morzsákból létrejövő jelzéseknek, amelyeket az erdő fái közé szórnak egy bizonyos mesében. Azt vizsgálom tehát, hogy filmek mindinkább bővülő csoportja miként látható megbélyegzőnek egy adott kultúra nézőpontjából.² Számolva azzal, hogy „más-más közönség más-képp értelmezheti az adott filmet”,³ nem általánosítok, arról fogok írni, hogy romániai, erdélyi női nézőként hogyan *nem tudom* kultúrától, földrajztól elvonatkoztatott esztétikai alkotásokként szemlélni ezeket a filmeket, ebből a nézetből megalkotottságuk hogyan *nem választható el* attól az – első látásra a műalkotás inherens módjától idegen – ideológiai elvárástól, hogy milyen képet tesznek hordozhatóvá egy adott kultúráról. A kulturális fordulat hangsúlyváltásai óta egy film megalkotottsága nem függetleníthető attól, hogy hogyan viszonyul nemcsak a reprezentált kultúrához, hanem az 1970-es évektől hangsúlyos kulturális földrajz felől nézve magához a természethez. Hiszen a kulturális – és ezen belül is a posztkoloniális – földrajz tanulságai szerint a reprezentált természet már nem valami *ab ovo* szűzföld (erre a metaforára visszatérek), hanem kultúrákhoz kötött, kulturális hordozó, illetve megfordítva, a kultúra helye.⁴ Másfelől a *terrae incognitae* együtt jár valamilyen (európai) *képzeleti földrajz* (*imaginative geographies*) társítással. Ahogyan ezt Edward Said az orientalizmus kapcsán körbejárja: a Kelet történetek, sztereotípiák révén létrejövő, elképzelt, diszkurzusok által gyarmatosított helyeként lesz Európa közösségi ábrándja.

A posztkoloniális kritika szerint a koloniális identitásképzésben „[m]int ahogy a fallocentrizmus a hiányként definiált nő tükrében látja meg az önmagáról kialakított hízelgő képet, Európa is úgy alkotta meg énképét, hogy

² Hogy a filmes reprezentáció mennyire hatékonyan teszi hordozhatóvá egy kultúra adott történeti képét, elég csupán a Románia hívószóra rögtön beugró Drakula-automatizmusra gondolnunk.

³ Robert STAM – Louise SPENCE, *Kolonializmus, rasszizmus és reprezentáció*, ford. BUGLYA Zsófia, Metropolis 2005/2., 25.

⁴ A posztkoloniális földrajzhoz lásd James R. RYAN, *Postcolonial Geographies = A Companion to Cultural Geography*, szerk. James S. DUNCAN – Nuala C. JOHNSON – Richard H. SCHEIN, Blackwell, Malden, 2004, 469–485.

közben »vademberekre« és »kannibálokra«, vagyis a párhuzamosan megkonstruált Másikra támaszkodott.”⁵ Hogy maga a posztkoloniális terminus is Európa-centrikus, erről a litván származású David Chioni Moore írásában olvashatunk.⁶ Éppen a kulturális földrajz felől válik evidenssé, hogy a mégoly dekonstruktív, reflektált fogalmak is gyarmatosító hatásúak lehetnek, amennyiben olyan területre alkalmazzuk azokat, amelynek másak a törvényszerűségei. Idézett szerző a Baltikum és a szovjet rendszer (hatalmi) viszonyát elemzi, és a posztszovjet térségnek a posztkoloniális terminus alóli kitüremkedését mutatja meg. A földrajzi kultúra kronotoposzai felől válnak tehát kérdésessé az olyan általánosan elfogadott terminusok is, mint a posztkolonializmus.⁷ Írásomban, amikor posztkoloniális nézőpontból *belső gyarmatosítás*ról írok, akkor használok eme teória (univerzális) ideológia-kritikai szempontjait, ugyanakkor az általam vizsgált terület, földrajzi kultúra felől módosítom a terminus használatát. Európa és a Balkán egyenlőtlen szembenállásában, aszimmetrikus ellenfogalomként felépített konstrukciójában érvényesülni látom a gyarmatosítás logikáját.⁸ A Balkán virtuá-

⁵ STAM–SPENCE, *I. m.*, 14.

⁶ Vö. David Chioni MOORE, *Vajon a poszt- a posztkoloniálisban ugyanaz, mint a posztszovjetben?*, ford. SCHEIBNER Tamás, 2000 2008/9., 3–22.

⁷ Hasonló helyhez kötöttségről beszél az észtfinn Sofi Oksanen író nő egy interjújában, amelyben azt emeli ki, hogy a Gulag traumája nem beszélhető el a holokauszt traumá-nyelvével. Vö. Sofi OKSANEN, *A diktaúra természetrajza. Pasztercsák Ágnes beszélgetése*, Jelenkor 2011/10., 1000–1004. Vagyis egyre inkább felerősödnek azok a hangok, hogy a történetek kultúrához, helyhez, földrajzhoz kötöttek, az egyik elbeszélésmódja nem vihető át a másikra, és ez a teoretikus nyelvhasználatra is kiterjedni látszik. Hasonlóképp működő fogalmak a latin-amerikai eredetű mágikus realizmus, vagy az észtf gyökerű és más finnugor, például az udmurt kultúrában napjainkban elterjedt posztmodern utáni irányzat jelölője, az etnofuturizmus. A „hely szelleme” a digitális korszakban egyszerre erősödik fel és válik teljesen lényegtelen szemponttá. Bárhová belehelyezhetők (idegen) történetek. És épp ezért válik fontossá, hogy a kihordó kultúra, a bérelt földrajz milyenként reprezentálódik.

⁸ Az aszimmetrikus ellenfogalomhoz lásd: „Egy történelmi cselekvő közösség azonban a lehetséges általános fogalmakat gyakran egyedieké stilizálja, hogy ezek csak őt jelentsek és csak rá vonatkozzanak. Egy katolikus számára az »egyház« csak az ő egyháza lehet, egy kommunista számára a »párt« csak az ő pártja, a »La Nation« a francia forradalmárok számára csak saját nemzetük lehetett. A határozott névelő itt a politikai és a társadalmi egyediesítést [Singularisierung] szolgálja. Ilyen esetekben a konkrét csoport kizárólagos igényt formál az általánosságra azáltal, hogy egy nyelvileg univerzális fogalmat csak saját magára vonatkoztat, és elutasít ezzel kapcsolatban mindenféle viszonyítást. Az ilyen jellegű

lisan mozgó térreumként jelenik meg Európa identitásképeiben, egyszerre része és másika, belső Vadkeletje. Kisebb léptékkel haladva, szűkítve az aszimmetrikus ellenfogalmak terepét, a magyar kultúra öndefiníciójában (Románia) Erdély mint a magyarság *másika*, ősi vagy elmaradott, vágyott vagy elvesztett, irigyelt vagy elutasított vad szenvedélyek bölcsőjeként, borzongató tárhelyeként jelenik meg.⁹ Míg a klasszikus kolonializmus (és az ezt megteremtő filmes reprezentációk) esetében egy idegen terület elfoglalása, idegen nép gyarmatosítása történt, az általam látni vélt jelenségben belső kolonializmus, öngyarmatosítás történik, és ezt a reprezentációban létrejövő *visszafoglalásnak* is nevezhetjük.¹⁰ Éppen ezért a Romániáról számos,

önmeghatározásokhoz ellenfogalmak kapcsolódnak, amelyek diszkriminálják a kizár-
takat. A nem-katolikus pogány vagy eretnek lesz; a kommunista pártból kilépőről nem azt mondják, hogy pártot cserélt, hanem azt, hogy *kilépett az életből és az emberiségből* (J. Kuczynski); nem is szólva azokról a negatív minősítésekről, amelyekkel az európai nemzetek illeték egymást konfliktusos időkben, és amelyeket aztán a változó hatalmi helyzet szerint át lehetett vinni az egyik nemzetről a másikra. A történelem ily módon számtalan, a kölcsönös elismerés kizárására irányuló ellenfogalmat ismer. Az öndefinícióból magából az idegen olyan meghatározása következik, amely nyelvi kifosztást jelent, gyakorlatilag pedig felér egy rablással. Ekkor beszélünk aszimmetrikus ellenfogalmakról. Ezek ellentéte egyenlőtlen szembenállást fejez ki. Az aszimmetrikus ellenfogalmaknak erre az alapstruktúrájára támaszkodik mind a politikai, mind pedig a mindennapi nyelvhasználat.” Reinhart KOSELLECK, *Az aszimmetrikus ellenfogalmak történeti-politikai szemantikája*, ford. SZABÓ Márton, Józsefvég, Budapest, 1997, 7–8.

⁹ Az általam vizsgált filmek magyar recepciójában burjánzanak eme viszony metaforái, iro-
nikusan vagy affirmatív módon. Itt csupán az *Izka utazására* vonatkozó mondatot idézek:
„Ott [Erdélyben] még megvan az a mennyiségű szenvedés és kilátástalanság, ami elég egy
belevaló művészfilmhez.” FÖLDES András, *Töröcsik Mari az időgépből*, <http://index.hu/kultur/cinematrix/kritika/bollok0204>

¹⁰ Érdemes ilyen szempontból is megnézni a *Delta* és a *Varga Katalin* külföldi sajtóvisszhang-
ját. Nem egy helyen éppen földrajzi és kulturális anomáliák olvashatók a cikkekben. A The
New York Times magyar Dunáról beszél, a Guardian meg egy helyesbítést kénytelen köz-
zé tenni a *Varga Katalin* helyszínre kapcsán: „When the liveliest character in a movie is the
heroine’s pet turtle, you know you’re in for some seriously stately filmmaking, and »Delta«
does not disappoint. Set in a village in the edge of the Hungarian Danube, this visually de-
monstrative, emotionally constipated drama observes the fallout when a towheaded prodi-
gal son (Felix Lajko) and his frail younger sister (Orsolya Tóth) decide to become better
acquainted.” <http://movies.nytimes.com/2010/03/12/movies/12delta.html>, illetve: „The
award-winning movie Katalin Varga was said below to have been filmed in Hungary. In
reality it was filmed near the heart of Romania, in the Székely area of Transylvania (the
fact that many inhabitants of the area in question are of Hungarian ancestry often gives rise
to confusion).” <http://www.guardian.co.uk/film/2009/oct/08/katalin-varga-review>

de hasonló sztereotípiák mentén képeket közvetítő filmek közül itt azokat vizsgálom, amelyek magyar vonatkozásúak.¹¹

A fent megjelölt filmek nem alkotnak homogén csoportot, és bár nem fogom kimerítően elemezni őket, csupán jellegzetességeik szerint csoportosítani, esztétikai különbségeiket mégis igyekszem árnyalni azon szempontok alapján, hogy a nézőt hogyan pozicionálják, illetve a megjelenített világ hogyan tárgyasul. Kérdéseim tehát: elválasztható-e a műalkotás megalkotottságának milyensége a posztkoloniális tekintettől, a kulturális földrajztól? Lehet-e esztétikailag értékelni egy olyan filmet, amely megbélyegez egy adott kultúrát? Szempontjaim szerint a két legproblematisabb film, a *Delta* és a *Varga Katalin balladája* esetében a díjelölések, a magyar és külföldi sajtóvisszhang arról tanúskodik, hogy igen. E filmek a nyugati néző számára transzportált egzotikum,¹² a nézőtér megnyugtató sötétjében átélhető borzongás hordozóinak bizonyulnak, és általuk Románia és Erdély a nyers vadság, illetve keleti varázs tereként, Kelet-Európa Vadkeletjeként nyer arcot. Az esztétikai és a kulturálisan kódolt (bár ez így nem választható szét) látásmód széttartására szolgáljon itt példaként a csónakraj vonulása a *Delta* című filmben, amely egyaránt lehet egy befogadó „kedvenc része”¹³ esztétikai megkomponáltsága révén, és ugyanakkor, szépségét nem vitatva, a gyarmatosító filmek bennszülött támadásait megidéző képsor az én befogadásomban. Fenyegetően közelednek a csónakok, majd a beszédes arcok néma, távolodó vonulását látjuk.

¹¹ Románia mint *kihordó ország* sokkal elterjedtebb jelenség. Többek között a *Borat* (r.: Larry Charles, 2006) című film kiemelt példája a *hordozható reprezentációnak*: a kazah falut és lakóit egy román falu és lakói játsszák el, „hordják ki” olyannyira megbélyegző módon, hogy a film bemutatása után mind kazah, mind román részről vehemens elégedetlenség tört ki.

¹² Az egzotikumban benne rejlő ellentétéről Mihail Bahtyin így ír: „Az egzotikum előfeltétele az idegennek és a sajátjának a nyomatékos szembeállítás. Az egzotikumban az idegen dolgok más, eltérő voltát hangsúlyozzák, úgyiszlőlván oly módon ábrázolják, hogy mögéje a szerző odagondolja a saját, a megszokott, a jól ismert világ háttérét.” Mihail BAHTYIN, *A tér és idő a regényben* = Uő., *A szó esztétikája*, Gondolat, Budapest, 1976, 270. És ez a szembenállás a kolonializmusban hatalmi struktúrába fordult át.

¹³ Vö.: „A végkifejlet a film első fél órája után sejthető, de a fókusz nem is a lezáráson van, hanem a harsányan viruló természetén és persze a baljós jeleken. A kedvenc részem, amikor csónakraj vonul a csatornában, lassú, súlyos zenére.” FÖLDES András, *Újabb áldozatot szedett a tarrbélásodás*, <http://index.hu/kultur/cinematrix/ccikkek/delt0204>



Bennszülöttek közelednek, távolodnak (*Delta*)

Természet és kultúra – a kultúra természete

A *Kis Apokrif No. 2* (Mundruczó Kornél, 2004) című rövidfilmet csupán a rendező neve és a románul akcentussal beszélő női karaktert megtestesítő Tóth Orsi köti a magyar kultúrához. A helyszín a mitikus halászat helye: nádas és víz; hogy kultúrához kötjük a tájat, az éppen a nyelv miatt van – román halászok apokrif „csodatörténetét” látjuk. Négy évvel később „ugyanebbe” a természetbe magyar nyelvű történet implantálódik, szintén Mundruczó Kornél rendezésében. A *Delta* című filmben a nyelvi árnyalatok ezúttal a magyar nyelven belül vannak (más hangsúllyal beszél magyarul a nagybácsi és mással a főszereplő, Mihail), román térre egy hajón látható Rou kikeretezés utal, illetve a hagymakupolás templom látványa is kilöki magából a magyar nyelvű történetet. Adott tehát a táj és varázsa, és mindegy, hogy milyen nyelvű, de történetek helyezhetők bele, a táj pedig kénytelen *kihordani*, mintha lenne román és magyar arca.¹⁴ Közös viszont

¹⁴ A kihordó fogalmát Jacques Derrida *kihordó anya* értelmezéséből kölcsönözöm, mint az egyszerre idegenség és organikuság struktúráját. (Lásd: Jacques DERRIDA, *Ki az anya?*, ford. BOROS János – CSORDÁS Gábor – ORBÁN Jolán, Jelenkor, Pécs, 1997.) E kettősség mentén

a női alak (Tóth Orsi) és a természet – a megjelenítésben pedig természet és nő azonosak.¹⁵ Másfajta természetet mutat meg a *Varga Katalin balladája* (Katalin Varga, Peter Strickland, 2009) című film, de annyiban illeszkedik a fenti sorba, hogy a hegyek látványa ugyancsak lenyűgözi a nézőt. Nem fantomháttér itt sem a természet, hanem illatozóan és zsongóan a történések közege.¹⁶ Bennük kelnek életre a vad, természeti, kulturális tiltások, jog előtti események: öntörvénykezés, gyilkosságok és a természet–kultúra oppozíciót felülíró, társadalom előtti incesztus.¹⁷ Ezért is hatásosak, hisz a természetbe: deltába, erdőbe, hegyekbe helyezik az úgynevezett kultúrán kívüli eseményeket.¹⁸ A természet törvényei uralkodnak, és

vélem e filmek problematikusságát megragadni: adott kultúrába, természetbe organikusán beletartozottan reprezentálnak idegen, általános, sztereotipikus történeteket.

¹⁵ A klasszikus kolonializmusban is azonosak voltak, a szűzföld meghódításával a fekete bennszülött ártatlan is behódolásra lett kényszerítve. Geográfia és női reprezentáció összekapcsolódására a gyarmatosító tekintetben lásd például: Ella SHOHAT, *Nemiség és kultúra a Birodalomban. A filmművészet feminista etnográfiaja felé*, ford. VARRÓ Attila, Metropolis 2005/2., 28–57.

¹⁶ Nem véletlen, hogy a film természetfilmek hangzásvilágát idéző hangtechnikai munkáját díjazták Ezüst Medve-díjjal a 2009-es Berlinálén. Békák, tücskök, éjszakai bogárrágás a hely autentikus zsongásaként szólnak, másrészt Varga Katalin „belső hangjaként” elektronikus feszültségkeltő hangokat hallunk, amikor az erdő felé közeledik, a természet szubjektív érzékelésére „rámásolt” szólamként.

¹⁷ Vö.: „Az incesztus tilalma ilyen módon az emberi társadalmat alapozza meg – bizonyos értelemben maga a társadalom.” Claude LÉVI-STRAUSS, *Az antropológia színterei* = Uő., *Strukturális antropológia*, II., ford. SALY Noémi, Osiris, Budapest, 2001, 24.

¹⁸ Természet és kultúra viszonyának értelmezéséhez lásd a Lévi-Strauss interpretáló Derrida szövegrészletet: „Hogy nyomon követhessük e mozgást Lévi-Strauss szövegében, válasszuk ki vezérfonal gyanánt a természet és a kultúra oppozícióját. Megújulásai és pirosítói ellenére ez a szembenállás együtt született a filozófiával. Még idősebb Platónnál is. Legalább olyan idős, mint a szofisztika. A *physis/nomos*, *physis/techné* oppozícióktól kezdve egy egész történelmi láncolaton át jutott el hozzánk, mely »természet« a törvénynyel, az intézménnyel, a művészettel, a technikával, sőt még a szabadsággal, a zsarnoksággal, a történelemmel, a társadalommal, a tudattal stb. állította szembe. Lévi-Strauss már kutatásai kezdete és első könyve (*Structures élémentaires de la parenté* [A rokonság elemi struktúrái]) óta érezte egyrészt annak szükségességét, hogy használja ezt az oppozíciót, másrészt annak lehetetlenségét, hogy ne higgyen benne. A *Structures*-ben a következő axiómából, illetve definícióból indul ki: a természethez tartozik az, ami univerzális és spontán, ami nem függ egyetlen speciális kultúrától és egyetlen meghatározott normától sem. A kultúrához tartozik viszont mindaz, ami a társadalmat szabályozó normarendszertől függ és így képes a társadalmi struktúrák változásának függvényében változni. Ezek hagyó-

ez lehetne univerzalizmus, vagyis történhetne bárhol (bár a különböző helyeknek különböző természeti törvényei vannak), ha ezt a kultúrán kívüliséget nem egy kronotopikusan (térben és időben) körülhatárolt kultúrára lenne kénytelen kihordani.¹⁹ Ezek a filmek azonban kulturálisan lokalizálják e vad, kulturális tiltás előtti és törvényen kívüli cselekedeteket. És innentől kezdve *egy adott kultúra (univerzális) természeteként* fog látszani a gyilkosság, vérfertőzés, öntörvénykezés.



Strukturális hasonlóság, közvetített lokalizáció (*Delta*)

Egy olyan kultúra természeteként, ahol visszatérő állandóként jelenődik meg, hogy megerőszkolnak nőket, így kihordó anyákká változtatva őket, és a filmes reprezentációval pedig természetet, kultúrát bélyegeznek meg,

mányos definíciók. Az a Lévi-Strauss azonban, aki kezdte elismertetni ezeket a fogalmakat, már a *Les Structures* első oldalaitól kezdve találkozik valamivel, amit ő maga botránynak nevez, valami olyannal, ami már nem tűri az így felfogott természet/kultúra oppozíciót, és úgy tűnik, egyszerre követeli magának a természet és a kultúra predikátumait. Ez a botrány az *incesztus-tilalom*. Ez a tilalom univerzális; ebben az értelemben akár természetesnek is mondhatnánk; ugyanakkor tilalom, norma- és tiltásrendszer – és ebben az értelemben pedig kulturálisnak kellene mondanunk.” Jacques DERRIDA, *A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában*, ford. GYIMESI Tímea, Helikon 1994/1–2., 25.

¹⁹ A két film kronotoposzainak további jelölői: *Málai* feliratú kukoricadara, puliszkaliszt látható többször is közről az összecszkábált polcon, Papol Vuh *On the way* Werner Herzog *Nosferatu* című filmjéhez komponált zenéje is hallható a *Deltában*, mint a Drakula-toposz megidézője, bár az euró használata (azzal fizet a hazatérő kapucnis idegen) és a Suez (Ingo Ludwig Frenzel: *Close to Suez* filmzenére rímelő) kocsmánév próbálja kiemelni a történetet a kulturális tájból. Mobiltelefonjának keresi a jelt (nem a térrőt) a lovas szekéren utazó népiesre öltöztetett, mai Varga Katalin. Bár úti célja, Jádszereda nem létező helység, a Szereda viszont többféleképpen is igen (Csíkszereda, Nyárádszereda), a *iad* szó pedig románul ’poklot’ jelent. És a faluba érkezvén még a szekéren az *Aluszol-e te juhász* kezdetű népdalra „gyújt”.

a női alakokat irodalmi, kulturális (arche)típusok viselő(se)ivé stilizálják.²⁰ És a kulturális specifikum például a Varga Katalin név esetében, ami az „egyéni bosszúállás vérengzője” képet kimozdíthatná a női Drakula-igényből, hogy tudniillik a címadó nő erdélyi történelmi alak volt, teljesen hiányzik – erre vonatkozóan semmilyen utalást nem tartalmaz a film. Hogy egy bizonyos Varga Katalin egyéni sérelmeire jogorvoslatot Bécsben keresve, később hogyan áll a román parasztok élére a magyar földesurakkal szemben, és válik az 1840-es bányászmozgalom szószólójává, a románoktól kiérdemelve a *Miasszonyunk* (*Doamna Noastră*) címet.²¹ Irodalmi párhuzam ez esetben is található (Heinrich von Kleist: *Kohlhaas Mihály*), csakúgy, mint a transzszilván Tessként kolonizált Varga Katalin alakjában. Nem egy történelmi alak realizmusát hiányolom, hanem úgy látom, a film az angol 19. században megalkotott női traumát költözteti át, és írja tovább egy másik kultúra 20. századi „kebelén”; figyelmen kívül hagyva a személy-név és történelem kulturális, lokális együttthatóit, és ennek ellenére az erdélyi kultúra sajátjaként mutatja meg.²² És az ellenkezőjét viszi színre, mint amihez a történelmi név kapcsolódik: Varga Katalin magyarként a román jobbágyság mellé állt, míg a filmben épp egy román rendőr gyilkolja meg a bosszú körforgásában. Véleményem szerint tehát Thomas Hardy regényének, az *Egy tiszta nő* (*Tess of the d'Urbervilles*, 1891) hősnőjének múltja „hat” az erdélyi Varga Katalin kibérelt karakterében. A szelíd és ártatlan, szerelemből végül gyilkosságba kényszerülő Tess megfontoltan kegyetlen gyil-

²⁰ Hasonló sztereotipikus állandók a filmekben a disznósivítás (*Delta*, *Varga Katalin balladája*, *Boszorkánykör*, a *Borat* első képkockája is egy disznóól), ló szabadon, vadlő, lóháton nyargalás (*Boszorkánykör*, *Bibliothèque Pascal*), agresszív férfi Pálffy Tibor alakításában (*Varga Katalin*, *Boszorkánykör*, *Bibliothèque Pascal*), kocsmai tánc (*Delta*, *Varga Katalin balladája*), természetben pattogó tűz (*Kis Apokrif No. 2*, *Delta*, *Varga Katalin balladája*) mellett szeretkezés és gyilkosság. Pálffy Tiborról a szerepkört a *Dallas Pasahamende* veszi le, ebben a filmben a „falu bolondjaként” megmutathatja másfajta tehetségét is.

²¹ Vö. I. TÓTH Zoltán, *Varga Katalin*, Művelt Nép, Budapest, 1951., illetve Kiss András, *Varga Katalin pere*, Kriterion, Bukarest 1980.

²² Nem véletlen tehát, ha a The Independent cikkírója egyenesen középkorról beszél a film kapcsán: „Filmed and set in Transylvania, Katalin Varga takes place in the present, although only the occasional baseball cap or mobile phone tells you that. Otherwise, the story is so timeless that we could be in the Middle Ages, or watching a historical tragedy that might have inspired an opera by Bartók or Janáček.” Jonathan ROMNEY, *Katalin Varga*, *Peter Strickland*, 82 mins, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/reviews/katalin-varga-peter-strickland-82-mins-15-1800771.html>

kos változatát alkotja meg a rendező 2009-ben. Nemcsak tematikusan kapcsolódik ehhez a regényhez a film mintegy Varga Katalin cselekedetének irodalmi (női) tudatalattijaként, hanem poétikailag is, a természet és nő azonosításában. A belső és külső nézőpont egymásra vetítésével a természet képeit a főszereplő érzéseinek kivetüléseként látjuk, Varga Katalin szemével, fülével érzékeljük individualizáltan mágikusan félelmetesnek az erdőt (lásd a film 19–21. percét), és ezzel őt magát is kiismerhetetlenül félelmetesnek kezdjük látni.²³

Természet és nő azonosítása – kulturális erőszak, felügyelet

A *Delta* nyitánya a klasszikus kolonialista filmek pozícióját idézi meg, a felkelő nap természeti tája felé érkezünk kívülről, hajóval. A görög írásjelre utaló cím után, az első képen egy hajót látunk közeledni, illetve a mi nézőpontunk közeledik felé, és egy vágással a nézőpont át is kerül a hajóra,

²³ A „világ csupán lélektani jelenség” elvének sötét, vad változatát alkotja meg a rendező Varga Katalin és az erdők, hegyek összjátékában, Hardy pedig természet és női alak harmonikus összetartozásáról, illetve társadalmi törvény és természet szembenállásáról így ír: „Nyugodt tovasuhanása ezeken a magányos dombokon és ezekben a völgyekben egybeolvadt az elemmel, melyben mozgott. Hajlékony és osonó alakja szerves része lett a tájnak. Szeszélyes képzelete időnként még jobban fokozta egyes körülötte zajló természeti folyamatok feszültségét, míg végül azok egynek nem tűntek fel a saját történetével. Vagy inkább: valóban részeivé váltak az életnek; hiszen a világ csupán lélektani jelenség, és az észleletek csakugyan azok voltak, aminek látszóttak. Az éjféli szelek és rohamok, amint fel-felsőhajtottak a téli ágak kérge és szorosan bugyolált rügyei között, keserű szemrehányás formáivá váltak. Egy-egy esős nap gyógyíthatatlan bánat kifejezésének tűnt fel Tess gyöngegsége fölött valamely bizonytalan erkölcsi lény lelkében, amelyet a lány nem tudott határozottan gyermekkorra isteneként megjelölni, más lény gyanánt viszont nem bírt felfogni. A saját magáról alkotott véleményének ez a kiszínezése azonban, amely konvenciók foszlányain alapult, és fantomokkal és íranta ellenszenves hangokkal volt népes, képzeletének volt szomorú és téves alkotása, erkölcsi lidércek ködtája, amelyekből ok nélkül rémüldözött. Ezek a rémképek voltak diszharmóniában a való világgal, nem ő. Mikor az élő sövények alvó madarai között sétált, az ugráló nyulakat figyelte a holdfényes tisztáson, vagy megállt egy-egy ág alatt, melyen alvó fácánok sora ült, úgy tekintett magára, mint a testet öltött Bűnre, amely betör az Ártatlanság mezejére. Azonban az egész idő alatt ott disztingvált, ahol nem volt differencia. Mialatt ellentétben érezte magát, teljes összhangban volt. Életének alakulásával megszegett egy elfogadott társadalmi törvényt; erről a törvényről azonban mit sem tudott a természet, melyben Tess oly nagy botránykózzónak képzelte magát.” Thomas HARDY, *Egy tiszta nő*, ford. SZABÓ Lőrinc, Ulpius-ház, Budapest, 2007, 106.

már onnan nézzük az érkezővel együtt a hajnalodó földrészt. Kint–bent, idegen–saját dualizmusa teremődik meg ebben a filmnyitó érkezésben.²⁴



A néző pozicionálása (*Delta*)

A szűzföldre érkező fehér férfiutazó/gyarmatosító ébredező tekintetével való hasonlóságot nehéz nem érzékelni. Hajókürt riasztja fel a tájban gyönyörködő tekintetünket, és az érkezővel halljuk a földrészt (megbélyegző) hangjait: kutyaugatást, tehénbölgést, disznósivítást sokáig, aztán egy lövést, és az első emberi hangot, egy kérdést: „– Kit keres? – Az anyámat” – hangzik a válasz. És pálinkáspohár koccan. Idegen érkezett „haza”. De nincs helye, kivonul, kintebbre, a természetbe. A hiányzó apa vízparti kunyhójába, és hely nélküli helyre, a vízre épít házat, mutatva ezzel hatalmát a természet felett.

Mintha ebben a visszatérésben a kultúra elé lehetne kanyarodni, és újramezteni a teremtéstörténetet, átírni az incestustilalmat.²⁵ Ám a mitikus téren

²⁴ Ezen kolonializmust implikáló kettősségek nyílt vállalásán alapul a *Transylvania 6-5000* (r.: Rudy De Luca, 1985) című film, és a nyugati Drakula-képzelet paródiáját alkotja meg szórakoztató tanmesében. Igazi felvilágosítókként a két amerikai újságíró és az éppen arra járó honfitársnőjük nemcsak a nyugati képzeletet szelídíti meg, hanem a helyiek félelmeit is domesztikálja: a farkasember, Frankenstein és a többi monstrum az erdőből, pincéből kikerülnek a nyílt főtérré, és fizikai, orvosi magyarázatra lelnek. A transzszilván rém mítoszának ezúttal a volt Jugoszlávia adta kihordó helyszínül természeti és épített kultúráját. Ugyanezen címet viseli egy 1963-as rajzfilm, melyben Bugs Bunny olvasmányai segítségével megleckézteti az erdélyi vámpírt, akinek kastélyába a Pittsburgh Pennsylvania és Pittsburgh Transylvania megtévesztő összecsengése révén kopog be. Lényegében a két név betűinek eltérése csupán a vámpír és rémromantika kulturális specifikumában ölt testet mindkét film, és a *Transylvania 6-5000* címekben mindvégig ott hangzik a *Pennsylvania 6-5000* (Glenn Miller) amerikai (kolonializáló) szövege.

²⁵ Meglepő hasonlóságot mutat ez az igény a szűzföldre megérkező, eredendően ártatlan Amerikai Ádám archetípusával, amelyről Ella Shohat ír: Kelet és Nyugat viszonyát Prospero-



Ház a vízen (*Delta*)

és időn kívüliséget egy „barbár” helyi kultúra köti röghöz, az ősi, első testvérpár kocsmacú társadalomba van beleszőve, hiába halszaporítás, kenyértörés, a „bennebb” születettek kilövik őket, vissza a természetbe, élettelenül.

Látzólag nem működik a klasszikus gyarmatosító struktúra, hiszen az újonnan érkezett hazaérkezik (nem a gyarmatosító által meghódításra váró szűzföldre), anyát keresve az anyaföldre, *bennesszületett*ként.

A szülőföldre hazaérkező idegen/ismerős (akiket ekképpen hazatérő emigránsoknak is tekinthetünk) férfi alapvető narratív struktúráképző eleme a *Dallas Pashamende* és a *Dolina* című filmeknek is. Halott vagy hiányzó apa helyére érkeznek haza a helyiektől lényegesen eltérő külsővel, és az anyaföld *visszafogadásának/kitaszításainak* változatait látjuk általuk. (A *Dolinában* Colentina Duncáról mint a helyi lesbikus ősanjáról fokozatosan, a hazaérkező fiú bebábozódásával arányosan szerzünk tudomást.) És éppen ez a kulcskérdés, hogy „civilizáltabb” gyarmatosítóként jönnek és foglalják vissza (kamerával) a természetet, kultúrát, nőket a visszatérők, vagy beletartozóként tudják átéltetni a nézőkkel a saját (föld) idegenné vált, idegenségének nehéz tapasztalatát. A *Dallas Pashamende* részben kiemelkedik a sorból, mert miközben egy szeméttelp nyomorúságos képeit teszi hordozhatóvá, aközben azt is igyekszik elhitetni, hogy ideig-óráig ez a közeg is alkalmas a boldogság megszületésére. A gyarmatosító narratív sémát variálja nemi szerepcserével és happy enddel Tony Gatlif *Transylvania* (2006) című filmje is. Idegen nő érkezik Erdélybe, és magzatának apját keresi az ismeret-

komplexusként írja le, a barbár sziget várja a nyugati tudást, és ez a civilizatorikus tudás fallocentrikus társadalmi nemmel is fel van ruházva. Az amerikai hős európai történelem előtti, vagyis maga a teremtő, így teljes joggal adhat neveket, ugyanakkor egyben maga az ártatlanság is. Vö. Ella SHOHAT, *Gender and Culture of Empire. Toward a Feminist Ethnography of the Cinema*, Quarterly Review of Film and Video (13) 1991/1–3., 45–84.

len földön. Kereső útja erdélyi nemzetiségek zenés-táncos körképén halad át, és bár az igazi apa nem fogadja be, a szerelmi csalódás poklát avaros, sáros erdélyi erdőkben megjárva, otthonra leve válik anyává, a felsorolt filmek anya és női alakjai között az anyaság egyetlen boldognak mutatott példaként. E filmek alapján úgy tűnik, hogy a felhasznált természet, kultúra idegen nők számára képes anyaföldre változni, a benne élő nőket viszont vagy kihordják belőle külföldre, vagy kihordóvá teszik őket. (*A Bibliothèque Pascal* Mona nevű főhősnője szintén szerető lányanya, de anyaságának *természete* az Ikea bevásárlóközpont „otthonosságában” mutatkozhat meg, vagyis a stilizációval, az otthon áthelyezésével a megvásárolható bútorok, tárgyak közé, az étkezés imitációjával az anyaság is eljátszottá válik.)

Az elhagyottnak, elvesztettnek a visszafoglalási kísérlete történik tehát ezekben a férfi visszatérésekben, hasonlóan a (romániai) földrajzi területek filmes reprezentációiban történő „kibérléséhez”. De a jelképes folyótorkolatnál lévő anyaföld a *Delta* esetében egyszerre gyönyörű hangvilágú őstermészet és ipari defloreátum, mint ahogyan az anya is az apa helyett szeretővel él. A társadalmi nem- és szereposztásban az anya- és nőszerephez a „kurva” szerepkör társul, pontosabban a nő a „kurvával” lesz azonos. Mitikus eredethez kötve Fauna személynévvel a *Deltában*, és az emberhalász krisztusi történetének apokrif változataként, *női férjihalász* csodatévő alakjaként a *Kis Apokrif No. 2*-ben, ahol az égő nádas fehér jelenéseként önmagát kínálja fel pénzért, és ezzel mintegy a nőiség eredendő természeteként mutatja a fizetett örömnövelést.²⁶

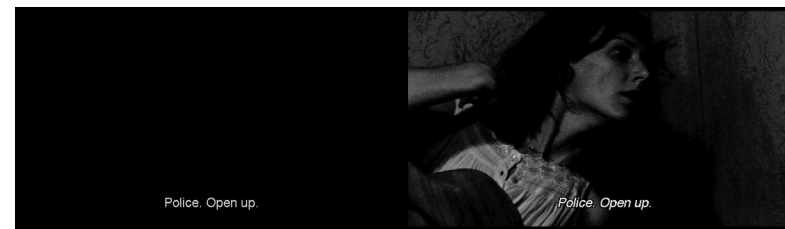


(*Kis Apokrif No. 2*)

²⁶ Írásomban egyaránt használni fogom a prostituált és a „kurva” megnevezéseket, hiszen nem-azonosságuk a filmek férfi szereplőinek nyelvhasználatában keletkezik. Az utóbbi a prostituált neutrálisabb, írott nyelvben használt formulájától a férfi szereplők nőkre – adott esetben a férj saját feleségére – irányuló erőszakosságának, ítélkezésének, megítélésének változatos hangsúlyaiiban különül el.

A klasszikus (koloniális) szűz (föld és nő) társítást illetően, a reflektálatlan megidézésben e két Mundruczó-film a társítást megtartja, csupán a szűz jelzőt írja át. Nem idegen érkezik ismeretlen szűzföldre, hanem az anyaföldre tér meg a fiú, ezért is mutatható természetesként a társadalmi szerződést megszegő emberi viszony, az incesztus. A nők pedig nem szüzek, már „elfoglalt” testek, az anyaság kihordóivá (meg)erőszakolt nők.

„Mondd, hogy kurva vagy!”, végződik a *Delta*, miközben beleölik a vízbe Faunát.²⁷ „Az egész falu egy kurva, ribanc férjének fog tartani!”, kezdődik a *Varga Katalin balladája*, ahol a néző szintén egyértelműen pozicionálva van, a felügyelő férj hatalom sötét hangjával indul a film, és később belső nézőpontból látjuk, hogy ki ennek a felügyeletnek a tárgya, a felszólításnak az azonosítottja. Felrebbenő női alakra hangzik rá a román nyelvű rendőri felszólítás.



Rendőrség. Nyissák ki! (*Varga Katalin balladája*)

Árvaházi felügyelet struktúrája helyett választja az alkoholista anya biztosította szabadságot az *Iszka utazása* című főszereplője, és jut el a bányatelep sártengeréből a vágyott igazi tengerre, egy hajófenékre, mely hajó más román(iai) lányokkal együtt hordja ki magában feltételezhetően egy nyugati part felé.²⁸ A románul és magyarul beszélő lányok számára a hajó gyomra az átvedlés kronotoposza, mint heterotopikus hely olyan kihordó, amelyből megerőszkoltan, prostituáltnak öltözve fognak kiszállni, szállítmányokként.

²⁷ A krisztusi hal- és kenyérszaporítási történetet megidéző jelenetben a bennszülött férfiak Faunát beleölik a vízbe, és ennek hangfoszlányai eljutnak a kívülségét mindvégig megőrző és szószátyárnak nem mondható, ily módon még inkább titkaiba burkolt Mihailhoz, ám ő mielőtt a lány segítségére sietne, előbb a narancssárga úszómellény után megy, hogy a film zárásában ez a mellény a megfontolt férfiaság nyomaként méltósággal úszhasson a folyó gyönyörű képén.

²⁸ Azért szerepel ebben a csoportban az *Iszka utazása*, mert megható dokumentarista történettel szaporítja azon képek sorát, amelyek romániai, kiszolgáltatott lányokat transportálnak a nyugati tekintetnek. A többi film által létrejövő kontextus erősíti fel ezt a vonását, a film egyedi teljesítményének rovására.

A kihallgatás beszédstruktúrája keretezi a *Bibliothèque Pascal* című filmet is: gyerekvédelmi emberarcú hivatalnok ül a főszereplővel, Monával szemben, és kérdez, meséltet. Az, hogy ez a felügyelő férfitípus kimoszul és szolidaritásba fordul át, a film egyik teljesítménye, hiszen annak ellenére, hogy a (ki)hallgató fél számára teljesen egyértelműen az irrealitás szférájába tartozik Mona valószínűtlen meséje (ezért is fordítottja azt át egy elhíhető változatba), mégis visszaadja az anyának a gyereket.

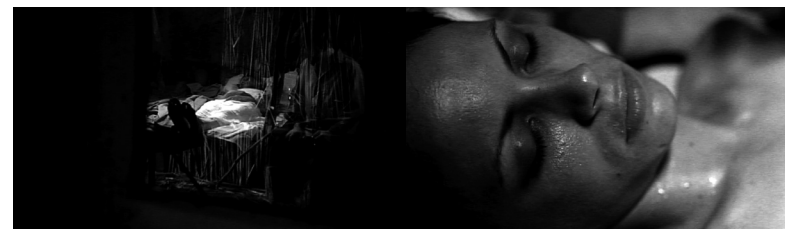
Azok a nők, akik utaznak (Iszka és Mona), és az anyaföldet bélyegként hordozzák magukon/magukban, *nem érkeznek* Nyugatra, ahogyan ellenkező irányba a férfiak és Tony Gatlif egyetlen nyugati nőalakja, Zingarina Erdélybe, hanem *szállítva* vannak, felügyelettel hordják ki őket. Ezzel a *kihordottsággal* azonosítódnak, hogy valahonnan jönnek, valahová máshová tartoznak, és ezt a mászt bélyegként viselik magukon, hogy tárgyként kihozták őket Nyugatra, hogy sose legyenek anyák, csak kihordó nők. Az elképzelhető albán után egyértelműen teszi fel a „Vagy román?” Mona nemzetiségére vonatkozó kérdést az amúgy szintén bevándorló Pascal. És mivel tovább nem kérdez, és válasz sincs, ez a nemzetiség marad ráírva a földön összekuporodó nő képére. Ez abból a szempontból is lényeges, hogyan redukálódik a nyugati kisajátító tekintetben Mona is-is, azaz román és magyar nemzetiségűként történő önmeghatározása, amiként ezt korábban kimondta a filmben.



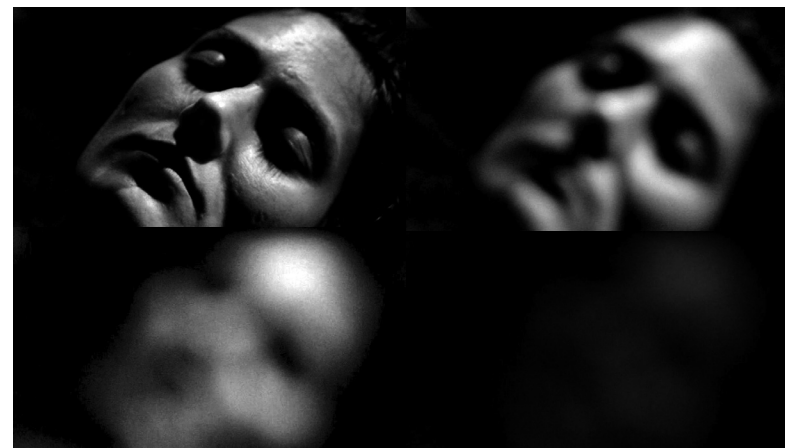
Vagy román?, A férfiúha természetellenes dolog (*Bibliothèque Pascal*)

A *Bibliothèque Pascal* bár szintén ezt a női transzportot járja körül, a természet = nő, civilizáció = férfi sztereotipikus nyugati kulturális konstrukciót dekonstruálja. A kultúra tárhelyén, a könyvtárban a nő a *civilizált férfi olvasmányainak vadjaként ölt(het) testet*, a női természet pedig eme olvasmányok hordozójaként marad elfedve, és a *női testek kulturális utalások, intertextu-*

sok, archetípusok, irodalmi hősök kihordóiként funkcionálnak.²⁹ És ezzel a nyugati civilizált férfi kultúrfölényét és a magas irodalom „használóinak” felsőbbrendűségi tudatát kérdőjelezi meg a film. Azt a maszkulin tudatot, amely művészi kéjlegéssel mutatja halottnak, tárgyiasítja szép fantomokká a női alakokat. A *Delta* esetében Andrea Mantegnát idéző festői szépséggel látjuk halottnak Faunát még élőként, Varga Katalin pedig meggyilkoltan fokozatosan mumifikálódik kísértetarccá.



Halottá esztétizált nő(kép) (*Delta*)



Női arc fantomizálása (*Varga Katalin balladája*)

²⁹ A két női irodalmi hős, amelyeknek Mona prostituáltként testet ad, Szent Johanna és Desdemona, ez utóbbival névrokonságba is lépve, gazdag tárházát hordozza a férfi–női szerepek, társadalmi kódok (vö.: „A férfiúha természetellenes dolog” egy női testen), illetve európai nő és idegen (mór) férfi érintkezése problémaköreinek. Mindezek azt mutatják, hogy a film reflektált módon „használja” a női alak „kihasználtságát”.

A mágikus helye – ti vadleányok, ne tegyétek!

E filmek közös sajátossága, hogy mitikussá alakítható természeti helyszíneket választanak (folyótorkolat, Duna-delta, hegy, erdő, barlang), másfelől az álom irreális terét, mely metaleptikusan belép a kemény realitás diegézisébe, illetve olyan körzeteket, amelyeknek saját (ön)törvényeik vannak.

A *Dallas Pashamende* (2005) és a *Dolina* (2006), bár az első realiztikus, a második pedig épp ezzel ellentétes hatásra törekszik, több hasonlóságot is mutat: természet és kultúra a hulladékban ér össze mindkét film képi prezentációjában, illetve a groteszk ábrázolásmód is közös vonásuk. A *Dolina* inkább stilizációba mumifikálja a természetet, az alakokat, a *Dallas Pashamende* pedig naturalisztikusságával, olfaktorikus képeivel hat a nézőkre.³⁰



Hulladék-föld (*Dallas Pashamende, Dolina*)

³⁰ A *Dolina* című film Bodor Ádám: *Az érsek látogatása* (1999) című regényének adaptációja. A film és az irodalmi alkotás éppen abban tér el a leginkább egymástól, hogy a regényben a „bentiek” egyike az elbeszélő, így az olvasó is e belső nézőpontból érzékeli a teremtet világot, és nem kívülről tárgyiasítottként látja. Másik lényeges különbség a két mű között, hogy amíg a filmen egy valószerűtlenné stilizált, mumifikált természetet látunk, addig a regényben a vizuális, akusztikus és olfaktorikus érzékek közvetítésében mindvégig érzékelünk kell a megírt táj hangzó, bűzlő természetét.

A groteszk megjelenítésnek pedig leginkább szintén a nők lesznek a tárgyai. A *Dallas Pashamende* szagló telepvilágában a napernyős, csipkeruhás hölgy képe rímél a fehérre sterilizált tájban billegő Dolina-beli lesbikus ősanya ugyancsak napernyős képére. Az öreglány-menyasszonyok várakozó képén sem tudjuk a csipkét és a bakancsot Dolina fehér kőzetén nem a női kiszolgáltatottság tragikomikus ellentmondásos lenyomataként nézni. A házasság intézményén belül a férfiek bélyegeznek, az egyedülálló nőket pedig vagy zárva tartják, vagy elszállítják.



Női elegancia a szeméttelen (*Dallas Pashamende, Dolina*)

Jól jelzi a feleség–kurva (kétosztatú) világszerkezetet a *Bibliothèque Pascal* hősnőjének alakulástörténete is, a kezdeti független női létmódja is férfiak megítélésének függvényében van megjelenítve (leendő lányának apja az ismerkedés első kérdései között teszi fel a „Kurva vagy?” – kérdést, jelezvén ezzel a független nő mint nem „kurva” teremtmény létezésének kérdésességét), és szabadsága is az atyai érzelmi zsarnokság áldozatává válik. Az elemzett filmekben a család mint szülők és gyerekek intimitásának a köztere nem létezik, megalkothatatlan e földrajzilag lokalizált kultúra számára, csupán mint társadalmi intézmény a felügyelet struktúrájával működik. Ha valaki éppen feleség, akkor sem menekül a „kurva” férfi-társítástól (Varga Katalin

és a *Dallas Pashamende* női szereplői), továbbá alkoholista (Iszka édesanyja), szeretővel él (Mihail anyja a *Deltában*). Egyetlen „tisztá” feleség van, Varga Katalin megerőszkolójának szűzies neje alakjában, ám számára sem marad más út, mint öngyilkosnak lenni.

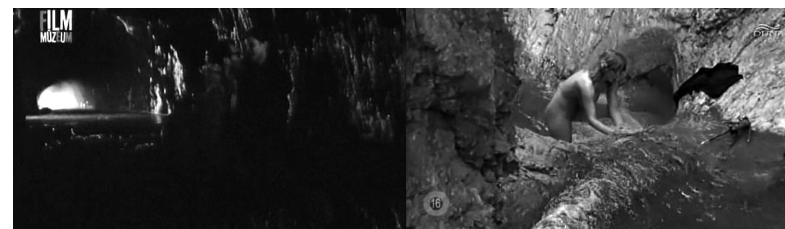
A *Kalandorok / Adventurers* (2008) című road movie tisztas kort megért székely tanító felesége pedig éppen öreg korára veszíti el az eszét, helyesebben az előírt feleségszerepet, és döbben rá megcsalatottságára a tévében nézett kommersz sorozatok öntükrében. Ezért kénytelen a tiszteletet parancsoló öreg tanító férj Budapestről hazahívni egyetlen fiát, aki magával hívja szintén egyetlen fiúgyermekét, hogy menekítsék ki eme késői öntudatra ébredő, vérengző feleség/anya/nagyanya karmai közül. És miközben a három férfigeneráció menekül Erdélyből Magyarország felé, hátrahagyva a székely kapus rendezetlen portán a feleséget, hogy immár a férj távollétében nyugodtan nézhesse sorozatait, és általuk ébredjen feminista öntudatra, ahogyan haladnak a legfőképpen hegyekből álló országból kifelé, újabb nőkkel találkoznak, egy szemrevaló magyar hölgyeménnyel, aki a csomagtartójában a frissen meggyilkolt és jégkrémekkel hidegen tartott román szeretőjét szállítja. Útjuk egy nagy roma család tinilányát is érinti, míg nem afgán menekültekkel egyetemben igyekeznek átszökni a zöldhatáron. Hogy erre az útra tévedtek, önhibájukon kívül történt, hiszen a férfiú lovasgiasság áldozatai lettek: a fent említett időközben lerobbant csomagtartós kocsit gentlemanek módjára saját kocsijukkal vontatták. Éppen ezért a hölgytől várják a határ túlsó oldalán a lakhatási megváltást is. Csak azt remélhetjük, hogy a hölgynek nincs akkora csomagtartója, ahová egyszerre e három derék férfi beférne. A szereplők kitűnő alakítása ellenére a néző nem tudja feledni a koloniális narratíva belső gyarmatosításként értett változatát: emigráns fiú érkezik „haza” Magyarországról Erdélybe, de az anyaföld, konkrétan az anya nem fogadja vissza, sőt az apát is kilöki a ház(asság)ból.³¹ A tetőtől talpig tetovált román férjihulla, a roma család megjelenítése, ráadásaként pedig az afgán menekültek olyannyira reflektálatlan kulturális tudatról árulkodnak a film készítői részéről, hogy végül is érteni véljük, a

³¹ A szülőföldre való visszatérés koloniális struktúrájának egyik megismerője az emigráns alakja lehet. Ezt a típust vizsgálja az emlékezés szempontjából: STRAUSZ László, *Vissza a múltba. Az emlékezés tematikája fiatal magyar rendezőknél*, Metropolis 2011/3., 20–28.

székely asszonyság miatt kénytelen női öntudatra ébredéséhez spanyol szapanoperákból mintát venni.

Ugyancsak a Budapest–Erdély útvonalra épül Kamondi Zoltán korábbi filmje is (*Az alkímista és a szűz*), a vízzel elárasztott erdélyi falu (Bözöd) az alkímia sikeresen működő helyszínékként jelenik meg, a vízen lakók pedig a hely szelleméből áradóan vak látnok előtt buzgón hívók. A szűz ezúttal sem helyi (hiszen azok manipulálható csorda-lények), kívülről érkezik, ahogyan maga a látnok is, Budapestről, hogy hozzájáruljon a hely felfedező szellemiségéhez, hogy sziklás, vizes ősbárányban megszülethessen a nagyreményű kísérlet. Úgy tűnik, Erdély, Románia természeti adottságai, különlegességei (mint például a kommunizmus korszakában vízzel elárasztott magyar falu heterotópiája) vonzzák a filmkészítőket, hiszen a természet szimulációja valószínűsíthető meg a legkevésbé hitelesen a film médiumában. Épületek, városrészletek illúzióját föl lehet építeni, a hegyeket, víz alatti falvakat, tó közepén kiálló templomtoronnyal kevésbé. Legalábbis költségszebb, mint kibérelni magát a helyet.

Az előző filmhez hasonló természetben, immár nem barlangban, hanem sziklával övezett hegyi pataokban lessük meg a nyomozó szemével a Hargita megyében lokalizált (falán lévő térképen látjuk a megye nevét) vadleányt fürdés közben Zsigmond Dezső *Boszorkánykör* című filmjében.



Kamondi Zoltán: *Az alkímista és a szűz* (1998)

Zsigmond Dezső: *Boszorkánykör* (2009)

Ez utóbbi film a hely legendáját igyekszik filmvászonra rögzíteni, etnografikus játékfilmnek is nevezhető, a természeti képek, emberi arcok egymásra filmezésével érzékelteti a hely–emberek–hiedelem egymásra rétegződését. Bár él a bevált sztereotípiákkal (tánc, pálinka, verekedés) és a vad természet–domesztikált (házhoz, férjekhez kötött) kultúra ellentétével, a vadlovak mintájára szabadnak mutatott vadleányok, vagy – ahogyan az álta-

lam mottóként kiemelt két férfi beszélgetésében a társadalmi/nyelvi rendbe a nem illeszkedést jelölve – szépasszonyok helyi szabad szellemének ered a nyomába. A természet–erotika–nő azonosításban és együttes befoghatatlanságukban a független vadleányok a mai szinglik archetipikus *couleur locale*-jaiként úgy lesznek a képzelet földrajzi szüleményei, hogy a megfordult erőviszonyoktól való férfifélelem kulturális (fantom) kivételéseiként is láthatók egyben.

Míg a *Bibliothèque Pascal* férfi/szerető kivégzési jelenete képi reprezentációk (Manet, Magritte, Robbe-Grillet) sorára utalva emelődik a virtualitásba, addig a *Boszorkánykör*ben a hegyen megsötétedett férfi nyomozót a vadleányok fehér leplének körében látjuk nyomtalanná válni a természet ölében. És ez utóbbi alighanem nemcsak azért tűnhet félelmetesnek, mert nem férfiak gyilkolnak fegyverrel allúziókat rétegző képi reprezentációban, vagyis nyugati kulturális kódok szerint, hanem mert a kísértetekként fátylasított vadleányok úgy tüntetik el a nyomozót a természet színéről, hogy nyoma sem marad, halott képként sem. Semmilyen apró jel nem marad utána, hogy létezett. A halott férfi (képe) kikerül a reprezentáció körforgásából.



Képi allúzió a *Bibliothèque Pascal* kivégzési jelenetében
(Édouard Manet: *Execution of Emperor Maximilian of Mexico*,
1868, Alain Robbe-Grillet: *La belle captive*, 1983)



Nyomtalanná váló férfi nyomozó (*Boszorkánykör*)

Az elemzett filmek kapcsán nem valamilyen eredeti, organikus, igazi kultúra megjelenítését hiányoltam, hanem a koloniális nézőpont sajátos, e térben keletkező sémáját láttam kialakulni a hazatérő/idegen/emigráns és az őt ellentmondásosan be(nem)fogadó anyaföld belső gyarmatosító viszonyában. Erdély, Románia kibérelt földrajzába hasonló sztereotípiák szerrint lettek betelepítve történetek: a tájba, térbe érkező ember és állatvilággal találkozik (a helyi váróteremben várakozó őshonos kecskét szorongat „pórázon” például a *Dolina* szemüveges, iPodos főhősnének érkezésekor), disznósivítás, lovak, tehenek és persze medve is alkotja a helyiek nem városi környezetét. Szociális terek legtöbb esetben pedig a kocsmák, főterek, ahol a verekedések zajlanak.

A filmek főhősei mindannyian hontalan, helyüket nem lelő karakterek, hely nélküli helyekre költöznek (vízi házba a *Deltában*), kerülnek (hajó gyomrába Iszka, Mona könyvtár-bordélyba), víz alatti faluban „élnek” (*Az alkímista és a szűz lakói*), mumifikált természetben lézengenek (a *Dolina* őslakószói), a természet titokzatos ölén kísértenek (a *Boszorkánykör* vadleányai). Mindezen heterotopikus terek mégsem emelik el a történeteket a konkrét kulturális földrajztól, hanem a heterotópiát mint az adott hely természetét mutatják, és ezért válhat eme filmképek révén a mágia, alkímia, álom- és hiedelemvilág balladisztikus tárhelyévé a kibérelt szülőföldem.

BOLGÁR DÁNIEL

A múlttal végképp szembenézni?

Traumatikus történet és történelmi elbeszélés

Vajon milyen következményekkel jár ránk,¹ olvasókra és ránk, történetírókra nézve az, ha a történész egyben felelős hazafiúként viselkedik, és úgy dönt, hogy – amint mondani szokás – végre szembenéz a múlttal, vagyis a közösségi, mindenekelőtt a nemzeti önismeret javítása érdekében olyan történésről fog írni, amelyet közössége eladdig kizárt a tudatából, nem foglalt bele az identitásáról szóló elbeszélésbe, mert megtörténtének tudatosulása érvénytelenítené a kollektívum addigi önazonosságát. Vagyis ha olyasmiről ír, ami megtörtént, holott nem történhetett volna meg. Röviden: hogyan alakul a történelmi elbeszélés sorsa, ha a történész arra vállalkozik, hogy közössége traumáit feldolgozza, vagy legalább kikényszerítse feldolgozásukat?²

Forduljunk először segítségért a filmes fikcióhoz! *A fost sau n-a fost?* – azaz: *Volt-e vagy sem?* – Ez a címe Corneliu Porumboiu 2006-ban bemutatott filmjének. A történet – ahogy az a stáblistából feltárul – a pokol tornácán, a moldvai Vaslui-ban, a helyi televízió lerobbant stúdiójában játszódik, ahonnan élő adásban sugároznak egy beszélgetést annak apropóján, hogy tizenhat éve tört ki Bukarestben a forradalom. A műsor egyetlen kérdés körül forog: Volt-e forradalom Vaslui-ban vagy sem? A stúdióban egy műsorveze-

tő és két szemtanú próbál felelni a kérdésre, akik az én olvasatomban a múlt ábrázolásának három különböző útját képviselik.

A műsorvezető, Jderescu néhány ordas közhelyet elővezetve rögtön az adás kezdetén amellel foglal állást, hogy a múlt felfejtése annyiban jogosult, amennyiben a közösséget hozzásegíti traumái feldolgozásához, és pontosan ezt tartja elérhetőnek a „Volt-e vagy sem forradalom Vaslui-ban?” kérdés megválaszolásával. Az az ő szörnyű – de a stúdióbeszélgetés előtti események alapján indokolt – sejtése, hogy a város lakói nem azok, akinek mondják magukat, nem az a szabadságszerető és bátor közösség, amely azt meséli magáról, hogy szembeszállt a diktátorral – és ezzel kívánja szembesíteni nézőit. Ahogy ő mondja, tisztázni kell a múltat, vagy ahogy mások szokták mondani: szembe kell nézni a múlttal „*az igazság és mindannyiunk érdekében*”. A beszélgetés közben hamar kiderül, hogy a város lakói saját magukról szóló elbeszélésének hitelességét úgy lehet ellenőrizni, ha kiderítik, vajon 1989. december 22-én 12 óra 8 perc, vagyis Ceaușescu menekülésének pillanata előtt kezdődtek-e a helyi megmozdulások, akárcsak egy perccel is,³ mert ha csak azután, akkor azonnal semmivé foszlik a forradalmi narratíva.

A stúdióvendégek közül elsőként a helyi középiskola alkoholista történelemtanára, Mănescu szólal meg, aki pont úgy jár el, ahogy egy történész szokott: mit sem törődik azzal, hogy igazolja, valóban megtörtént az, amit ő megtörténtnek gondol. Ehelyett azt, amit megtörténtnek vesz, szelleme teherbírásiának megfelelően, időbeli és térbeli kontextusába helyezi, figuratív nyelvet használ, építgeti, cifrázza a hősi elbeszélést, még hozzá – természet-szerűleg – saját személyét a helyi forradalom középpontjába helyezve. Azaz jelentéssel ruházza fel a történeteket, történelmet alkot. A műsorvezető azonban folyton megakadályozza értelmezése kifejtésében, mert ő csakis azt akarja megtudni, hogy az események megtörténtek-e, vagyis 12 óra 8 perc előtt ment-e ki Mănescu a város főterére tüntetni vagy később. A tanár azt állítja, hogy korábban, a betelefonálók azonban mind mást mondanak. Mănescu eleinte igyekszik racionálisan érvelni velük szemben, kalkulál, de hamar ráébred, hogy nem tudja bizonyítani igazát, bár a betelefonálók sem tudják alátámasztani a sajátjukat. A műsorvezető és a tanár közötti kommunikáció végül megszakad, nem tudják kideríteni, mi történt valójában.

¹ A tanulmány egy változata megjelent a BUKSZ 2010. évi 2. számában. E változat címéhez az *Internacionálé* szövegén kívül Vörös Boldizsár könyvéből merítettem ötletet. (Vörös Boldizsár, „A múltat végképp eltörölni”? Történelmi személyiségek a magyarországi szociáldemokrata és kommunista propagandában 1890–1919, MTA TTI, Budapest, 2004.)

² Itt Kisantal Tamás *Túlélő történetek* című kötetének kollektív trauma-meghatározását használom. Eszerint traumatikus történet az, ami „egy közösség számára nem integrálható problémátlanul valamilyen már adott identitásképző és -alátámasztó elbeszélésbe, mivel már maga az esemény megtörténte megkérdőjelezi egy ilyen narratívum létjogosultságát”. KISANTAL Tamás, *Túlélő történetek. Ábrázolásmód és történetiség a holokauszt művészetében*, Kijárat, Budapest, 2009, 35.

³ Erre utal a film angol címe is: *12:08 East of Bucharest*.

A másik vendég, Pişcoci úr viszont nagyon is meg tudja mondani. Azon a napon összeveszett a feleségével, ám engesztelésül lopott neki virágot, mert a piacon nem tudott venni, aztán *Tom és Jerry*t nézett. Az öregúr sajátos, csupán elgondolható, mintsem megvalósítható módon ábrázolja a múltat: úgy meséli el, ahogy az megtörtént, legfeljebb krónikaszerűen összefűzve a történeteket. Pişcoci számára nyilván nagyon is sok értelme van mindannak, amit elmond, de ez a város lakóival és az identitásukat veszélyeztető, vagyis traumatikus történnel nincs semmilyen összefüggésben. A stúdióban ülők elbóbiskolnak, egyetlen telefonáló sem jelentkezik, az öregúr monologizál, a műsor unalomba fullad. Azaz a mimetikus kísérlet kudarcot vall, a valóságból nem fejlík ki semmiféle jelentés.

A tanár nem tudja, mi történt, de ahhoz, ami állítólag történt, jelentést fundál ki – ez minden történetíró gyakorlata. Pişcoci úr tudja, mi történt, de nem eszel ki semmit, csak élénk tárja a történeteket a maguk valójában – ez a legtöbb történetíró, jelesül a realista előfeltevésekkel dolgozók nem reális önképe. A műsorvezető viszont csakis a történésnek a közösség jelenére gyakorolt hatása felől hajlandó olvasni a múltat – így gondolják el magukat a történészek olyankor, amikor a mesterségükből fakadó társadalmi felelősségre és ebből következő nélkülözhetetlenségükre hivatkoznak.

A filmes fikcióban szépen elválik egymástól e három történészi szerep, amelyek párbeszéde vagy inkább párbeszéd-képtelensége alkalmatlannak bizonyul a trauma feldolgozására. A valóságban azonban, főképp huszadik századi események kapcsán, e három funkciót igen gyakran egyszerre óhajtja betölteni a historikus. Vajon nem fikciós körülmények között is akadályozzák egymás érvényesülését ezek a szerepfelfogások?

A trauma reprezentálásának lehetőségei

Szerencsére nem vagyunk teljesen magunkra hagyva, amikor ezt a kérdést fogalmazzuk meg. Régóta folyik polémia a traumatikus történetek, mindekelőtt a holokauszt és a történelmi reprezentáció viszonyáról.⁴ Bátran kijelenthető, hogy a holokauszt manapság kitüntetett terepe a történelemel-

⁴ Ezt összefoglalja GYÁNI Gábor, *A 20. század mint emlékezeti „esemény”*, Forrás 2009/7–8., 6–13.

méleti fejlemények tesztelésének. Nem mondanám most fel, miért kapott Hayden White narrativista történelemelmélete főszerepet ebben a vitában,⁵ csak rögzítem, mire jut végül White: a 20. századi traumatikus eseményeket a hagyományos történetírói eljárásokkal nem sikerül cselekményesíteni. A 20. századi tapasztalat 20. századi írásmódot kíván, mert ezek az eljárások a reprezentáció korlátaira irányítják a figyelmet, és épp ez a modern események lényege: olyasmik, amik korábban elképzelhetetlenek voltak, vagyis hihetetlenítik azt az elképzelést, hogy a történelem problémamentesen elbeszélhető, szakadatlan folyamat. White egyik írásában Barthes-ra hivatkozva az intranzitív (mediális) írásmódot ajánlja a történészek figyelmébe,⁶ másutt pedig arra jut, hogy minden modern és posztmodern írástechnika megfelel a célra.⁷ White ajánlása akkora hatást gyakorolt a történész szakmára, hogy csupán egy-két évtized múltán már meg is született az első történeti munka, amely illeszkedik elképzeléséhez. Legalábbis Wulf Kansteiner ilyen műként ünnepelte Saul Friedländer *The Years of Extermination* című könyvét,⁸ mivel elemzése szerint a könyv szokatlan struktúrája, a mindentudó elbeszélő történészi pozíciójának feladása, épp azt a célt szolgálja, hogy a holokauszt mindvégig hihetetlen történekként, domesztikálatlanul jelenjen meg.⁹

Vegyük észre azonban, hogy White nem egészen úgy képzei el a traumatikus történnel foglalkozó történészt, mint amilyenek a fenti film tévé-stúdiójában ülők voltak. Ő úgy gondolja el a historikust, mint akinek az a célja, hogy a traumatikust traumatikusként legyen képes ábrázolni (ponto-

⁵ Erre lásd BRAUN Róbert, *Holocaust, elbeszélés, történelem*, Osiris, Budapest, 1995.; *Probing the Limits of Representation. Nazism and the „Final Solution”*, szerk. Saul FRIEDLANDER, Harvard UP, Cambridge–London, 1992.; KISANTAL, *Túlélő történetek; Uő., „...egy tömegmészárlásról mi értelmes dolgot lehet elmondani?”*. Az ábrázolásmód mint történelemkonceptió a holokauszt-irodalomban, University of Jyväskylä, Jyväskylä, 2006.

⁶ Hayden WHITE, *A történelmi cselekményesítés és az igazság problémája*, ford. JOHN Éva = Uő., *A történelem terhe*, szerk. BRAUN Róbert, Osiris, Budapest, 1997, 251–278.

⁷ Hayden WHITE, *A modern esemény*, ford. SCHEIBNER Tamás = *Tudomány és művészet között. A modern történelemelmélet problémái*, szerk. KISANTAL Tamás, L'Harmattan–Atelier, Budapest, 2003, 265–286.

⁸ Saul FRIEDLÄNDER, *The Years of Extermination. Nazi Germany and the Jews, 1939–1945*, HarperCollins, New York, 2007.

⁹ Wulf KANSTEINER, *Success, Truth, and Modernism in Holocaust Historiography. Reading Saul Friedländer Thirty-Five Years After the Publication of Metahistory*, History and Theory 2009/2., 25–53.

sabban traumatikusként legyen képtelen ábrázolni), míg a – mondjuk így – Jderescuiánus történetíró törekvése az, hogy a traumatikust mint traumatikust eltörölje. White-nál a trauma a történelmi narratívához képest különdleges tényező: a traumával az ő gondolatmenetében csak az elbeszélésen kívül történik ez vagy az; a Jderescu-típusú történésznél viszont az elbeszélés során. Az egyik történet a traumáról szól, a másikban a traumával történik valami. Az egyik csak meg akarja mutatni, a másik meg is akarja szüntetni. A trauma feldolgozását célzó történeti elbeszélés cselekményébe tehát a trauma befurakszik, és – előrebocsátom – mindent összezavar.

Egy eredetileg a The New York Review of Booksban megjelent esszéjében¹⁰ a geertzi sűrű leírás módszerével történeti anyagon végzett kísérleteiről ismert¹¹ Robert Darnton egész irányzatot kreál a Jderescuiánus ambíciójú munkákból, amit hol incidenstörténet, hol incidenselemzés néven ünnepel, és úgy gondolja, hogy e munkák közül a legfontosabb az elemzésem középontjában álló mű, Jan Gross *Szomszédok. A jedwabnei zsidók kiirtása* című könyve.¹² Darnton abból indul ki, hogy a történelmi traumák történettudományos feldolgozására jelentékeny olvasói igény van, amelyet egyre több történész úgy igyekszik kielégíteni, hogy „egyszerre két regiszterben dolgozik”: egyfelől igen meggyőző részletességgel mutatja be a traumatikus történetet, tehát az – általában véres – incidenst,¹³ másfelől – és ez a lényeg – ugyan-

¹⁰ Robert DARNTON, *Egyik este*, ford. BATICZ Attila, BUKSZ 2004/3., 282–287.

¹¹ Lásd Robert DARNTON, *Lúdanyó meséi és más tanulmányok*, ford. MERÉNYI Ágnes, General Press, Budapest, é. n. [2010].

¹² Jan T. GROSS, *Szomszédok. A jedwabnei zsidók kiirtása*, ford. ANDOR Mihály, Új Mandátum – Max Weber Alapítvány, Budapest, 2004.

¹³ Felmerül a kérdés, hogy vajon miért beszél Darnton – és fordítója – incidensekről események helyett. Mivel az incidenselemzést a régi vágású eseménytörténet és a struktúrákra tekintő társadalomtudományos történetírás közé helyezi (DARNTON, *I. m.*, 282–283.), feltehető, hogy az esemény fogalmának történettudományos jelentését sokáig meghatározó, századfordulós Seignobos, Simiand és más urak közötti vita kontextusából igyekszik kiszakítani az újonnan „felfedezett” irányzatot, ezért alkalmazza az incidens kifejezést. Előbbi vitafél a nemzeti politikátörténet-írás álláspontját alapozta meg, amely történelmi eseményként mindenekelőtt a nagy férfiak nagy tetteit ismeri el mindmáig, utóbbi a tudományos vizsgálódásra méltatlan esetlegest, véletlenszerűt, pillanatnyit értette eseményen és a mozdulatlan struktúrával állította szembe, amivel a társadalomtörténeti látásmódot, az *Annales* programját előlegezte meg. A vitához lásd François SIMIAND, *Történeti módszer és társadalomtudomány. Kritikai tanulmány Lacombe, illetve Seignobos urak újabb megjelent könyveinek apropóján*, ford. TAKÁCS Ádám = *Az Annales. A gazdaság-, társadalom- és mű-*

ilyen figyelemmel van az incidensnek a közösségi értelmezéseire, többnyire a nemzeti identitást meghatározó elbeszélésekben, a nemzeti emlékezetben kijelölt helyére. Az incidenstörténetek tehát nem egyszerűen elmondják egy traumatikus történet történetét, mindenféle tekintet nélkül a történet különleges jellegére, hanem a traumatikus történetet mint traumatikust, vagyis egy kollektívum önazonosságát veszélyeztetőként és feldolgozandóként építik be szövegeikbe, vagyis a legkevésbé sem tartózkodnak attól, hogy munkájukkal maguk is hozzájáruljanak a nemzeti önismeret javításához. Darnton ezt az incidenstörténeti megközelítést problémamentesnek észleli, jelentős metodológiai újításként értékeli, és nagy tudományos, illetve közönségikert jósol az ide sorolható munkáknak.

Mielőtt kipróbáljuk egy szöveget, hogy jogosult-e Darnton diadalittasága, felhívnom a figyelmet az incidenstörténeti elbeszélés néhány, a darntoni meghatározásból logikailag következő sajátosságára. Az első megjegyzésem arra a regiszterre – voltaképpen elbeszélésre – vonatkozik, amelyben a történet immár nem traumatikus eseményként a helyére kerül a nemzeti emlékezetben. Ebben az incidenstörténeti műben elmondott történetben magára az incidenstörténeti műre van osztva a trauma eltörlésének a szerepe, ennek kell megoldania a bonyodalmat: azaz nem is magából a történetből válik esemény, hanem abból, hogy a történész nyilvánosságra hozza a történetet. Nincs ebben semmi szokatlan, a tudományos szövegekben hemzsegek az efféle elbeszélések. Megnéztem néhány írásomat, és mind így kezdődött: kedves tudósok, ti eddig azt és azt gondoltátok, most pedig el fogjátok olvasni ezt a szöveget, minek következtében ettől fogva ezt és ezt fogjátok gondolni, ezután pedig elkezdődik egy másik elbeszélés, ami közli az új ismereteket. Ha szabad mondanom: az egyik elbeszélés a másik hatástörténetét írja – ha nem tévedek, ez az alapmodellje minden tudományos vagy nem tudományos revizionista szövegnek.

velődéstörténet francia változata, szerk. BENDA Gyula – SZEKERES András, L'Harmattan–Atelier, Budapest, 2007, 33–73.; TAKÁCS Erzsébet, *Egy vita története. A szociológusok és történészek viszonya a fin de siècle Franciaországban*, Korall 2005/19–20., 5–36. Arról, hogy mostanra miként érvénytelenedett el ez a szembenállás a történelmi esemény fogalmának vonatkozásában lásd SZEKERES Gábor, *Lehet-e az esemény tudományos kategória? Az esemény-fogalom történetelméleti megítéléséről* = *A történész szerszámosládája. A jelenkori történeti gondolkodás néhány aspektusa. A „Történelem – Társadalomtudományok” konferencia anyagai*, szerk. SZEKERES András, L'Harmattan–Atelier, Budapest, 2002, 200–201.

Ám az a bökkenő, hogy az incidenstörténetben nem lehet más elbeszélés és a trauma feldolgozásáról szólón kívül. A trauma feldolgozásának feltétele, hogy a traumatikus történet csakis a trauma feldolgozásáról szóló elbeszélésben legyen megértve, ott váljon eseménnyé mint a történet nyilvánosságra hozása, ne pedig megtörténésének közvetlen tér- és időbeli kontextusában, különben nem lenne igaz, hogy a trauma olyasmi, ami eladdig elképzelhetetlen volt. Amiről eddig azt állítottuk, hogy traumatikus, arról most kiderülne, hogy a történelem rendes menetébe illeszkedik. Hiába erősködik tehát Darnton, nem lehet két regiszter: ha az egyik elbeszélés van, akkor – logikailag – a másik biztosan nincs. Vagy egy múltbeli történetet kerekítünk a történet köré, vagy a trauma feldolgozásának jövőbe nyúló történetét meséljük el, a két megoldás egymást kölcsönösen hitelteleníti. Az incidenstörténeti programba tehát eleve be van építve egy ellentmondás, amely egy történet szokásos elmesélése és a trauma feldolgozásának ambíciója között feszül.

Szomszédok

Hogyan lehet feloldani ezt a szükségszerűen jelentkező feszültséget, és mi-
ben állnak egy ilyen egyeztetési kísérlet buktatói? Mit lehet mondani egy
traumatikus történetről, ha egyszer szigorúan tilos elbeszélni? Ezt kísérlem
meg feltárni egy konkrét szövegben, Gross *Szomszédok* című művében.¹⁴ Egy
szöveg teljesítményének felmérésére persze csak az egyik lehetőség, hogy
magát a szöveget vizsgáljuk. Magától értetődő lenne a mű hatástörténetéből
kiindulni, vagyis abból, hogy ez az ellentmondásosság miképp problema-
tizálódik, ha egyáltalán problematizálódik, a recepcióban. Vagy pontos-
sabban fogalmazva: mások *Szomszédok*-olvasatairól adott értelmezésem
minden bizonnyal legalább annyira reprezentatív volna, mint a saját *Szom-
szédok*-olvasatom. A szóban forgó munkának azonban főképp Lengyelor-
szágban, de azon kívül is olyan roppant terjedelmű (és jelentőségű) közéleti
és szaktudományos visszhangja volt,¹⁵ hogy itt meg sem próbálok utalni mások

¹⁴ Gross művét a mikrotörténelem szempontjából elemzem több más szöveg mellett itt:
BOLGÁR Dániel, *Incidenstörténelem és mikrotörténelem = Mikrotörténelem másodfokon*,
szerk. PAPP Gábor – SZIJÁRTÓ István, L'Harmattan, Budapest, 2010, 49–81.

¹⁵ A recepcióra angolul lásd *The Neighbors Respond. The Controversy Over the Jedwabne Ma-*

interpretációira, ezért tisztán narratológiai, nem pedig történeti problémaként
fogom fel a *Szomszédok* incidenstörténeti teljesítményének meghatározását.

A Gross figyelmét felkeltő történet így fogalmaznám meg: egy lengyel-
országi porfészekben, a Molotov–Ribbentrop-paktum szerint a Szovjetunió-
nak jutó Jedwabnéban megölik a falu kétharmadát 1941. július 10-én, nem
sokkal azután, hogy a Wehrmacht megtámadta a Szovjetuniót és Białystok
társéget is elfoglalta. És hogy mi ebben a traumatikus? Hogy a falu – zsidó –
kétharmadát nem a németek, hanem a falu egyharmada, a lengyel szomszé-
dok ölték meg. 1949-ben a lengyel „ÁVH” bomzai kirendeltsége pert indított
„Ramotowski és társai”, tehát huszonkét jedwabnei férfi ellen amiatt, hogy
a németeknek (!) segítséget nyújtottak a zsidók meggyilkolásában. Ennek a
pernek az iratai, illetve néhány túlélő háború utáni vallomásai képezik
Gross forrásait.

Hogy mi kell ahhoz, hogy megértsünk egy olyan történetet, amelynek be-
következte elképzelhetetlennek tűnt, voltaképp egy váratlan fordulatot a cse-
lekményben? Azt nem tudom, de azt talán igen, minek hiányában biztosan
nem lehet beszélni megértésről vagy akárcsak valahogy értésről. A könyv cí-
me és a hecc kedvéért vegyük mintának a *Szomszédok*-at, úgy értem a telere-
gényt. Tegyük fel, hogy néhány tízezer rész után, anélkül, hogy egyetlen né-
ző is számított volna rá, a lépcsőházban lakók egyik fele megöli a másikat.
Mondjuk, hogy a teleregénybeli halottak között van Mágénheim doktor, aki-
re Vágási Feri rágyújtotta a lakását. Egy valóságosan talán nem is létező, csak
logikailag szükségszerű pillanatra az, amit kerek történetnek, értelmesnek
láttunk az előbb, most pusztán múltnak, azaz zavarosnak, értelem nélküli-

ssacre in Poland, szerk. Antony POLONSKY – Joanna B. MICHLIC, Princeton UP, Princeton –
Oxford, 2004.; Natalia ALEKSIUN, *Polish Historians Respond to Jedwabne = Rethinking
Poles and Jews. Troubled Past, Brighter Future*, szerk. Robert CHERRY – Annamaria ORLA-
BUKOWSKA, Rowman & Littlefield, Lanham, 2007, 169–188. A lengyelországi vita né-
hány tétele magyarul is megjelent: *A Jedwabne-vita. Lengyelek, zsidók. [Válogatás]*, szerk.
PÁLYI András, Beszélő 2001/5., 78–108.; JÁIR SELEG, *Jedwabne*, ford. DEÁK Kinga, Múlt és
Jövő 2001/2.; Katarzyna WIECZOREK, *Szomszédok*, ford. PÁLYI Sándor Márk, Múlt és Jövő
2001/2.; Adam CZARNOTA, *Az amnéziás lengyelek. Jan Thomas Gross lengyel fogadtatása*,
ford. ANDOR Mihály = GROSS, I. m., 166–192. – Magyarországi recepció: DEÁK István,
Bolgár életmentők, Jehova Tanúi és a jedwabnei gyilkosok = Uő., *Hitler Európája. Tanul-
mányok*, Új Mandátum, Budapest, 2003, 161–172.; GYÁNI Gábor, *Emlékezés és felejtés mint
politikai stratégia*, Kritika 2006/9., 6–9.; VARGA Ábrahám, *Áldozatok és tettesek*, Múltunk
2006/2., 285–293.

nek tetszik majd. Nem tart azonban sokáig bizonytalanságunk, mivel abban a szerencsés helyzetben vagyunk, hogy láttuk az előző részeket és megnézhetjük a következőket is, így utólag létrehozhatunk a cselekményről egy olyan értelmezést, amelyben már minden a gyilkosság felé mutat. Az addig lényegtelen most fontos jelentést hordozónak fog feltűnni. Észrevevesszük Mágenheim nevének idegen hangzását, eszünkbe jut, hogy ráadásul orvos, felidéződik bennünk néhány közhely a zsidók és keresztények közötti társadalmi egyenlőtlenségekről, amiből már következik, hogy felmerül bennünk az a kérdés is, vajon Vágási nem két s-sel és y-nal írja-e a nevét. Vágássy panaszkodását a magas benzin- és gyufaárakra a gyilkosság előtti epizód végén pedig immár nem pusztán állampolgári elégedetlenségnek, hanem a gyilkosságra vonatkozó cinikus előreutalásnak fogjuk tartani. És így járunk el a gyilkosság után következő részeknél is, csak azokban visszautalásokra fogunk lelni. Vagyis ahhoz, hogy a július 10-ei mézszárlást megérthessük, időbeli távlatra van szükségünk, tudnunk kell, mi történt előtte és utána, hogy asszociációkat alakíthassunk ki.

Találunk-e ilyet a könyvben? Jedwabne régmúltjáról és természeti viszonyairól egy „fényeseleknit” olvashatunk. Kapunk még egy időhöz köthetetlen, egy emlékkönyvből átvett idillt a jedwabnei zsidók életéről, végül ugyanebből az emlékkönyvből két-három egymással szöges ellentétben álló visszaemlékező megállapítást a zsidó és lengyel szomszédok kapcsolatáról. Ez a meglehetősen sovány anyag azonban arról a jedwabnei zsidó közösségről szól, amelynek tagjaival lényegében nem találkozunk többször a könyvben, hiszen ők július 10-én meghaltak, és a kötet nem is az ő szenvedéseikről, hanem az elkövetők által elszenvedett traumáról szól. A jedwabnei lengyelekről semmilyen információ nem áll rendelkezésünkre 1939-ig, és akikről azután kapunk egy keveset (azt, hogy miként kollaboráltak a szovjetekkel), azok nem azok, akik megölték a zsidókat. Márpedig egy elbeszélésnek nem elegendő egy elmúlt állapotra utalnia, hogy megérthessük a történetet. Ehhez – amint Arthur C. Danto fogalmaz – „a változás alanyának egy elmúlt állapotára”¹⁶ kell utalnia. És ugyanez a helyzet a vérengzés utóéletéről közölt értesülésekkel is. A szöveg tehát nem biztosít nekünk időbeli

¹⁶ ARTHUR C. DANTO, *A narratívák szerepe a történeti magyarázatban*, ford. MARNO DÁVID = *Tudomány és művészet között*, 61.

távlatot, nem alakíthatunk ki asszociációkat, a vérengzés nincs elbeszélésbe ágyazva. Gross maga is tagadja,¹⁷ hogy könyve alapján bárki megérthette volna, miért ölték meg a lengyelek azon a napon a jedwabnei zsidókat. Mintha a teleregény úgy kezdődne, hogy Vágássy Feri – akiről fogalmunk sincs, hogy kicsoda – lehajol egy gyufával, a láng fellobban, és ezzel vége is a „sorozatnak”.

Persze ez azért némiképp túlzás. A mézszárlás, amit az imént egyetlen történésnek tekintettünk, egyáltalán nem valamilyen elemi dolog, hanem maga is belső időbeliséggel rendelkezik, sok-sok történés időben egymást követő sorozata.¹⁸ A könyv tehát inkább olyan hatással van a befogadóra, mintha a teleregényt a vérengzős epizóddal kezdenénk nézni, aztán soha többet nem vetítenének egyetlen részt sem. Nincs itt mód ismertetni, július 10-én a gyilkolás kakofóniájától hogyan jutottak el a jedwabniek addig, hogy rendezetten egy csűrbe terelték a zsidókat, lelocsolták az épületet petróleummal, majd meggyújtották. Legyen elég annyi, hogy Gross maga is kibont bizonyos – meglehetősen triviális – jelentéseket az események sodrásából (például felfedezi a bűrvágyat¹⁹ és valamiféle pogromtradíciót is a gyilkolás mikéntjében), és hogy ezeknél izgalmasabb értelmezések is szinte tálcán kínálják magukat. A jedwabniek ugyanis nem egyszerűen csak kioltották a zsidók életét, majd hazatértek aludni, hanem antropológusért kiáltó „törzsi táncok” egész sorát lejtették el, mielőtt „felfalták” áldozataikat. Ezeknek kettős céljuk volt. Egyrészt szimbolikusan áthárították a gyilkosság felelősségét a zsidókra oly módon, hogy a zsidókat szovjet kollaboránsként, a gyilkosságot pedig ennek pusztán megtorlásaként tüntették fel. Másrészt megfosztani igyekeztek a zsidókat egyedi azonosságuktól. A jedwabniek a zsidókat olyan rítusok részesévé tették, melyek során nem egyénileg, csakis egységes tömegként jelentek meg, és amelyekben egyedi, sőt végül csoportos méltóságuktól is megfosztották őket. Vagyis azok, akik reggel még szomszédoknak mutatkoztak (értsd: a lehető legváltozatosabb egyéneknek), délre már csak és kizárólag zsidók voltak, ahonnan már csupán egy lépés, hogy

¹⁷ GROSS, I. m., 17.

¹⁸ Az esemény fogalmának homályosságára, elemi mivoltának indokolatlan feltételezésére lásd LOUIS O. MINK, *Az elbeszélő forma mint kognitív eszköz*, ford. KISANTAL TAMÁS = *Tudomány és művészet között*, 128–129.

¹⁹ Ismerteti és kritizálja a holokausztot „rablógyilkossággént” interpretáló irányzatot GYÁNI GÁBOR, *Helyünk a holokauszt történetírásában*, Kommentár 2008/3., 15–18.

estére egyáltalán nem voltak. A pogrom napja a modernitás szemszögéből is elemezhető. Bár teljesen igaza van Grossnak, hogy a jedwabnei vérengzés nagyon ódivatú volt például Auschwitzhoz képest, de a nap során igen fontos változások álltak be: míg kezdetben észlelhetően dühből gyilkoltak, addig a csúrnél már racionálisan cselekedtek, legalábbis abban az értelemben, hogy a lehető leghiggadtabban döntöttek arról, hogy miként tudnak hatékonyabban gyilkolni. Rohamosan növekedett tehát újabb és újabb gyilkolástechnikai innovációk révén a pogrom szervezettsége. Eközben maguk az áldozatok is egyre pontosabban tudták mi a „dolguk”. Eleinte hanyatt-homlok menekültek, a csűr felé menet viszont már, úgy tűnik, szinte ők is kötelességtudó hivatalnokai a meggyilkolásukra létrejött szervezetnek. Nagyon is beleférne ez abba az érvelésbe, amellyel Zygmunt Bauman azt kívánja megmutatni, hogy a holokauszt mélyen a modernitásban gyökerezik.²⁰ Látható, a gyilkosság belső időbeliségének figyelembevétele csak a gyilkolás mikéntjének, nem pedig a miértjének megértéshez segít hozzá minket: jelentést tudunk adni a történet egyes elemeinek, például a csűr felgyújtásának, de nem kapunk magyarázatot arra, miért történt a gyilkosság.

Várákozásunk tehát teljesült: valóban hiányzik a munkából az a regiszter, amelyben az incidenstörténész a maga tér- és időbeli kontextusába helyezve elbeszéli a traumatikus történetet, a trauma megmarad traumának, azaz a történelemben nem illeszkedőnek. A szöveg ettől persze még narratív, csak az elbeszélés nem erről szól, hanem éppen arról, amiről korábbi feltételezésünk szerint szólnia kell: a trauma feldolgozásáról. A történet valahogy így rekonstruálható: a lengyelek eddig úgy vélekedtek, hogy a holokauszt kizárólag zsidó–német relációban érthető meg, s nekik semmi közük hozzá, legfeljebb annyi, hogy ők is megsemmisítettek a nácikat, azonban ebből a könyvből meg fogják érteni, hogy a zsidók meggyilkolásának a lengyelek aktív részesei voltak, és ezentúl így kell gondolniuk önmagukra.²¹ Mivel a szöveg-

²⁰ Zygmunt BAUMAN, *A modernitás és a holokauszt*, ford. GRESKOVITS Endre, Új Mandátum – Max Weber Alapítvány, Budapest, 2001, különösen 127–211.

²¹ Egy trauma történetírói feldolgozása persze nemcsak narratológiai kérdéseket vet fel, hanem reprezentatívítási problémákat is. Megfigyelhető, hogy Grossnál azoknak az állításoknak, amelyeket meg akar kérdőjelezni, kivétel nélkül a lengyel nemzet az anyja, az viszont, amivel ezt meg kívánja kérdőjelezni, egy lokális történet. Mit adhatna hozzá a jedwabnei gyilkosság nyilvánosságra hozása a nemzet történetéhez és emlékeztetéséhez, hogy világíthatna rá egy ilyen „apróság” általános összefüggésekre? Nem gondolom, hogy a szer-

ben más narratíva nincsen, fel kell tennünk, hogy az a bizonyos könyv, amely megváltoztatja a lengyelek önazonosságát, megegyezik az imént ismertetett elbeszéléssel. Vagyis az elbeszélés, ha nem esik is egybe az elbeszélttel, mindenestre beleesik. Az elbeszélés tehát nem egy másik elbeszélés hatástörténetét írja, hanem – úgy tűnik – a sajátját, a saját maga befogadásáról szól. Szólhat-e ilyesmiről egy elbeszélés? Miért ne! Csak akkor világossá válik az olvasó előtt, hogy a szöveg nem olyasmiről tájékoztatja, ami megtörtént, hanem olyasmiről, ami megtörténhet. Vagyis oda a valóságghatás, az elbeszélés szinte hivatkozik önnön fikcionalitásával. Ha nem tévedek, ezt nevezik az irodalomtudósok metafikciónak. Ugyanakkor az elbeszélő pozíciója is sajátosan alakul: a narrátor egyben szereplője is az általa írt történetnek. De nem olyan régmódián, mint például Caesar a *Gall háború*-nak: a *Szomszédok* narrátora annak révén szereplője az általa elmesélt sztorinak, hogy a *Szomszédok* írását magát beszéli el. A narráció során a narrátor nem egyszerűen az elbeszélés alkotója, de az sem igaz, hogy az csak megtörténik vele; sem nem cselekvő, sem nem elszennvedő – ha jól okoskodom, akkor itt az *írni* intranzitív ige.²² Metafikció és intranzitív írásmód – íme, itt áll előttünk kettő is a Hayden White által a traumatikus történet ábrázolására, precízebben: az ábrázolás korlátainak ábrázolására javasolt eljárások közül, csak itt ezek az írástechnikák a trauma feldolgozhatatlanságát fejezik ki.

De valóban jogosan értelmezzük-e ennek az elbeszélésnek a különöségét a narrátor elbizonytalanodásaként, vagyis a történetírás realista önké-

zőnek azzal kellene megtöltenie kötete lapjait, hogy a jedwabnei eset statisztikai értelemben vett reprezentativitását igazolja, vagyis nem azzal kívánom támadni Gross, hogy a lengyelek óriási többségének zsidókkal szembeni viselkedéséről semmit sem tudunk meg a könyvből, és a jedwabneiek köre korántsem véletlen mintája az összes lengyelnek. Ehelyett, úgy gondolom, az a kérdés, hogy vajon a jedwabnei gyilkosok azon a bizonyos napon lengyelekként hajtották-e végre tetteiket, vagy valamilyen egészen más csoport képviselőinek gondolták magukat, esetleg antikommunistának, kereszténynek vagy éppen jedwabneinek. Mert, nézetem szerint, csak akkor kell minden lengyelnek számat vetnie a *Szomszédok*-kal, ha a válasz az, hogy a bűnösök mindenekelőtt lengyelek voltak azon a bizonyos napon. Gross – legalábbis explicite – nem foglalkozik ezzel a problémával, hiányzik a kötetből a mélysárlás diszkurzív megközelítése, annak elemzése, hogyan beszéltek egymásról az áldozatok és az elkövetők, ami megkérdőjelezheti az egész vállalkozás, mi több, az egész incidenstörténeti program sikerét.

²² Roland BARTHES, *To Write. An Intransitive Verb?* = Uő., *The Rustle of Language*, California UP, Berkeley – Los Angeles, 1989, 11–21.

pének feladásaként? Joggal helyezhetjük Gross munkáját Friedländer említett könyve mellé? Aligha. Az incidenstörténész számára az elbeszélés ténszerűségének megkérdőjeleződése, már csak a trauma feldolgozása melletti elkötelezettsége miatt is elfogadhatatlan. A *Szomszédok* narrátora számára a trauma megszüntetéséről szóló elbeszélés nem fikatív, hanem hipotetikus, aminek ténszerűsége igazolandó. Mivel az incidenstörténeti narratívában az elbeszélő nem egy történet jelentésének, hanem megtörténtének utólagos felismerését meséli el, az elbeszélés ténszerűségét a történet előzetes bekövetkeztének bizonyításával lehet igazolni. Ha sikerül kimutatni, hogy a lengyelek igenis megölték zsidó szomszédjaikat, ha kiderül, hogy senki ember fia nem jelent meg Vaslui főterén 12 óra 8 perc előtt, akkor a könyv lengyel olvasója vagy az adás vaslui-i nézője kénytelen lesz belátni, hogy közössége nem az, aminek a könyv elolvasása, az adás megtekintése előtt gondolta.

Így kerül előtérbe Jderescu és Mănescu professzor dialógusának eredményeként a valóság megragadását ígérő öregúr, Pișcoci, azaz így válik középonti jelentőségűvé Grossnál és a többi incidenstörténeti szövegben – hadd utaljak csak az 1956-ról szóló hazai történetdiskurzusok meglepően általános faktológiai irányultságára²³ – a „volt-e vagy sem?” kérdése (a „mi a jelentése annak, amit megtörténtnek hiszünk?” problémája helyett), amit a történész rendes gyakorlatában gondosan elkerül. Meglepheti ez az állítás azokat, akik olvastak már történeti szövegeket, hiszen azok folyton arról beszélnek, hogy valami volt-e vagy sem. Ám az, hogy volt-e ipari forradalom, nem ugyanolyan kérdés, mint az, hogy feltalálták-e a gőzgépet 1769-ben. Utóbbi valóban a feltalálás megtörténtét firtatja, előbbi azonban voltaképp nem is az ipari forradalomra kérdez rá, hanem a gőzgép feltalálásának a jelentésére. A történész azt fontolgatja, milyen jelentés tulajdonítható a Bastille megostromlásának, az incidenstörténészt meg az foglalkoztatja, hogy mi van akkor, ha július 14-én nem is járt senki a Bastille-nál.

²³ Talán nem véletlen, hogy éppen a Köztársaság téri pártbizottság ostroma körül bontakozott ki igen éles vita az Élet és Irodalom hasábjain. Az ottani vérengzés ugyanis elbizonytalanítja 1956 ma úgyszólván hivatalos, hősi elbeszélését, és ezáltal érinti a rendszerváltás utáni Magyarország önazonosságát. A polemizálók mindvégig arra koncentráltak, hogy meghatározzák, mi történt valójában a Köztársaság téren, nem pedig az állítólagos események jelentéséről vitakoztak. A vita szövegei innen érhetők el: http://www.rev.hu/portal/page/portal/rev/tanulmanyok/vita_koztarsasagter

És hogy mi a buktatója az ilyen dilemmáknak? Az, hogy nem lehet hitelemző megoldást találni rájuk, mivel a múlt, amint a neve is mutatja, elmúlt, azaz hozzáférhetetlen. Vegyünk szemügyre néhány példát, milyen képtelen állítások születnek abból, hogy Gross a forrásait folyton ugyanarról faggatja, azok pedig mást és mást mondanak róla, és semmilyen kritérium alapján nem lehet racionálisan dönteni hitelességükről. Hogy a zsidó vallo-mások hitelt érdemlők, azt onnan tudjuk, hogy „a jedwabnei mészárlás zsidó szemtanúi nem hamisították volna meg a beszámolóikat lengyel szomszédjaik iránti rosszindulatból.”²⁴ De miért ne tették volna? Vagy másutt: „Szinte biztos, hogy Sobuta csak megjátszotta az elmebetegséget.”²⁵ De miért bizonyos szinte? És így tovább. A könyv vége már-már az incidenstörténet paródiájaként is olvasható, mert *A források újfajta megközelítése* cím alatt arról olvashatunk, hogy az a priori kritikai alapállást a történészek fel kell cserélnie e korszak esetében egy elfogadó attitűddel: Gross szerint úgy kell megtudni, mi történt, hogy minden beszámolót elfogadjunk igaznak, amíg ki nem mutatjuk tartalmának ellenkezőjét. Tehát eleve igaznak kellene gondolnunk azt, amit sok jedwabnei lengyel elmondott a per során, hogy a zsidókat nem ők, hanem a németek ölték meg? Szó sincs róla, mert – mint megtudjuk – csak a zsidók vallomásaira vonatkozik ez a szabály. A legdühítőbb mozzanat azonban mégis az, amikor Gross a vádlottak szavaira (miszerint a vizsgálat során verték őket) alapozva tagadja a vallomások, vagyis a vádlottak szavainak hihetőségét. A történet megtörténtének latolgatása tehát olyan döntő kísérlet a hipotetikus narratíva igazolására, amelynek nem figyelhetők meg a tapasztalati következményei. Így nem elég, hogy az incidenstörténész végül nem képes igazolni a trauma feldolgozásáról szóló elbeszélése ténszerűségét, a múlt valóságának feltárása során mutatott tehetetlensége még kifejezetten meg is kérdőjelezi a közösséggel eredetileg tudatosítani kívánt traumatikus történet megtörténtét, a szenvedések valóságosságát.

Valahogy így fest felfogásom szerint az incidenstörténeti, vagyis a traumákat feldolgozni igyekvő, sőt minden múlttal szembenézést szorgalmazó történelmi diskurzus bonctana vagy inkább kórbonctana. Eredeti kérdésem

²⁴ GROSS, I. m., 31.

²⁵ Uo., 33.

az volt, feldolgozható-e történelmi elbeszélés keretében egy traumatikus történet. A válaszom ez: egy ilyen kísérlet nem érheti el a célját, közben pedig szükségképpen felszámolja eszközét, tudniillik a történelmi elbeszélést. Az incidenstörténet azonban önmegsemmisítő jellegén túl is veszélyt hordoz azáltal, hogy végső soron a „Volt-e vagy sem?” kérdése köré szerveződik. Emiatt ugyanis egyfelől ismeretelméletileg kerül tarthatatlan helyzetbe a történetírás, amikor az incidenstörténész megpróbál azzá lenni, aminek a történész csak mondja magát: a történész pusztán feltételezi, hogy amit ír, az az, ami megtörtént, az incidenstörténész viszont bele is vág a feltevés ellenőrzésébe, és nem sikerül kimutatnia, hogy igaz. Vagyis a minden eddiginél realistább, „Pişcoci urasabb” törekvés minden eddiginél relativistább eredményre vezet – elképzelni sem tudok ennél bénítóbbat. Másfelől a „Volt-e vagy sem?” kérdése miatt az incidenstörténész módszertana épp a trauma, a szenvedés semmibe vevőivel válik rokoníthatóvá, azaz erkölcsileg kétes. A különbség köztük mindössze annyi, hogy míg a holokauszttagadó kihasználja azt, hogy nem lehet megmondani, mi történt valójában, addig az incidenstörténész az áldozata lesz ugyanennek.

MENYHÉRT ANNA

Trauma és díszletek

Kosztolányi Dezsőné Harmos Ilona: *Tüzes cipőben*

Az 1980-as években a más irányú gynokritikai kutatásokkal párhuzamosan megkezdődött a női holokausztmemoárok vizsgálata. A holokausztmemoár meghatározás nemcsak azokra a könyvekre vonatkozik, amelyek a koncentrációs táborokban töltött időszakról szólnak; összefoglaló neve ez mindazoknak a különféle műfajú, az életírás átfogó kategóriájába sorolható szövegeknek (önéletrajz, memoár, önéletrajzi regény, naplók), amelyek a szerzőjük második világháború alatti tapasztalatairól és szenvedéséről tudósítanak.

Eleinte komoly ellenállást keltett a holokauszt kutatóinak körében az az elképzelés, hogy különbség van nők és férfiak holokauszttapasztalata és az arról való tanúságtétel, illetve annak megírás módja között. Ahogy Luise O. Vasvári összefoglalja, a tiltakozó kutatók „azzal érveltek, hogy a dzsender alapú vizsgálatok kezdeményezése a ma szempontjait kényszeríti a múlt; hogy politikai napirendbe való beillesztés veszélyével jár; hogy mivel ez a szemlélet elkerülhetetlenül a nők és férfiak közötti különbséget hangsúlyozza, banalizálja a holokausztot, és hogy az áldozatok közötti különbségtétel eltereli a figyelmet a totális megsemmisítés náci céljáról.”¹

Marianne Hirsch és Leo Spitzer Claude Lanzman *Shoah* című filmjéről írják a következőket: „Míg a háború tapasztalata és reprezentációja a férfiakat és nőket alapvetően különböző pozíciókba juttatja – az otthon maradás és a csatatérre menés különbsége ez például – addig a holokauszt [...] megszünteti a nemi különbségeket, és eltörli a nemet mint kategóriát.”² Ugyan-

¹ Louise O. VASVÁRI, *Women's Holocaust Memories/Memoirs. Trauma, Testimony and the Gendered Imagination* = *Jewish Studies at Central European University 2005–2007*, V., szerk. András KOVÁCS – Michael I. MILLER, CEU, Budapest, 2008, 145.

² Marianne HIRSCH – Leo SPITZER, *Gendered Translations. Claude Lanzman's Shoah* = *Gendering War Talk*, szerk. Miriam COOKE – Angela WOOLLACOTT, Princeton UP, Princeton, 1993, 3.

akkor, „ironikus módon a *Shoah* maga is semmissé teszi a »végső megoldás« áldozatai közötti nemi különbségeket,”³ mert a holokauszt filmes reprezentációja során háttérbe szorítja a nőket: a filmben szereplő interjúalanyoknak csak elenyésző kisebbsége nő, interjúik sokkal rövidebbek, mint a férfiaké, és a film sosem tér vissza történetükre, ellentétben a férfiak történeteivel; miközben beszélnek, nem végig az arcukat látjuk, mint a férfiakét, hanem helyette háttérképeket. Olyan eset is előfordul, hogy elkezdi történetüket, s azt végül egy férfi mondja el – megváltoztatva így a nézőpontot. A film tehát nemcsak a holokauszt tapasztalatát, hanem a nőket is a férfiak szempontjából mutatja be: férfiak nőkről szóló narratíváiból tudjuk meg, hogy milyen szerepeket – bujkálás, passzivitás, siránkozás, panaszkodás, láthatatlanság – játszanak a nők a filmben. Hirsch és Spitzer azt állítja, hogy a dehumanizálást, nemtelenítést megmutató film, kiiktatva a reprezentációból a nőket, azt a benyomást kelti, mintha nem lenne különbség a férfiak és nők tapasztalatai között.⁴

Ugyanaz a logika érvényesül tehát itt is, mint amelyről a dzsendertudomány a nyugati történelem, kultúra és irodalomszemlélet kapcsán beszél: csak a férfiak tapasztalata – történelme, irodalma – reprezentálódik, s emiatt általános érvényre emelkedik. Ahogy Louise O. Vasvári fogalmaz: „a férfi emlékezet adta meg a holokauszt közkinccsé lett narratívájának fő vonalát egészen az 1980-as évekig; s mint ahogy más területeken, itt is a férfi hang tételeződött normatívként és univerzálisként.”⁵

De a nők holokausztmemoárjai, tanúságtételei megmutatják, hogy van különbség férfi és női tapasztalat között. Hirsch és Spitzer említik a biológiai, testi tapasztalatok különbségét (a koncentrációs táborokban elmaradó menstruációt, a nemi erőszakot, az orvosi asszisztencia nélkül végrehajtott kényszerű abortuszokat és az újszülött-gyilkosságokat), valamint azt az alapvető nemi különbséget, hogy a szelekciók során az anyaság sokkal nagyobb hátrány, mint az apaság. Más a nők túlélési technikája is: sokkal több és mélyebb emberi kapcsolatot létesítenek, és ezek segítségével élnek túl a koncentrációs táborban, az üldöztetést, a bujkálást.⁶ Ha a nőket elszakították

³ *Uo.*, 4.

⁴ *Uo.*, 8.

⁵ VASVÁRI, *I. m.*, 141.

⁶ HIRSCH–SPITZER, *I. m.*, 5.

a családtagjaiktól, új „családokat” alakítottak a táborokban, így támogatták egymást.⁷

Nemcsak a tapasztalatok megélésében, hanem a megírás módjában is van különbség. A nők által írt holokausztmemoárok és más háborús visszaemlékezések közös jellemzői Andreas Lixl-Purcell szerint az elkövetők és áldozatok közötti emberi viszonyok feltárása, a mindennapi élet részleteire való odafigyelés, a nyitott szerkezet, amely nem ragaszkodik az események kronologikus és lineáris bemutatáshoz, továbbá olyan perspektíva kialakítása, amely által madártávlatból látható be a gyerekkori emlékek és a felnőttkori visszaemlékezés közötti szakadás, jelen és múlt egymásba játszatása. Az emlékezők törekednek az erőteljes érzelmek elkerülésére, nem mutatnak haragot, azért, hogy megóvják az olvasót. Végezetül, a férfi szerzőkkel ellentétben a nők nem az én magányos küzdelmét, hanem kapcsolatrendszereket mutatják be, azt, hogy saját történetük hogyan kapcsolódik mások történetéhez.⁸

Fontosnak tartom tehát, hogy a női irodalom szövegei számára megtaláljuk, kidolgozzuk a női irodalom adekvát kategóriáit, műfajait és mércéit, amelyek révén ezek a szövegek saját világra találnak, és abban rangot nyernek, nem pedig kánonperemi, különc szöveggként sodródhatnak. Ha ezek alapján értelmezzük őket, számos olvasói elvárásunkat is újragondolhatjuk, és a kánont magát is nyitottabbá tehetjük. Így láthatjuk a *Tüzes cipőben* annak, ami valójában: női holokausztmemoárnak, háborús önéletrajzi regénynek, traumatikus tapasztalatok feldolgozásának, női traumaszövegnek.⁹

A *Tüzes cipőben*¹⁰ című memoár 1947-ben jelent meg, témája az 1944. március 15. és 1945. március 15. között eltelt év, a háború, a németek bevonulása, a nyilas uralom, a razziák, a zsidók gettókba gyűjtése, majd elhurco-

⁷ Louise O. VASVÁRI, *Lefordított traumák, lefordított életek. Holokauszt-túlélő magyar nők az emigrációban*, Múlt és Jövő 2009/1., 35–62.

⁸ Andreas LIXL-PURCELL, *Memoirs as History. Women's Memoirs and the Study of Holocaust History*, Leo Baeck Institute Yearbook 1994, 227–238. <http://www.uncg.edu/~lixlpurc/publications/yearbook.html>

⁹ Ehhez lásd MENYHÉRT Anna, *Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és irodalom*, Budapest, Anonymus–Ráció, 2008.; MENYHÉRT Anna, *Traumaelmélet és interpretáció. Nagy Gabriella Eset című trászának elemzése*, *Studia Litteraria* 2011/3–4., 168–182.

¹⁰ KOSZTOLÁNYI Dezsőné HARMOS Ilona, *Tüzes cipőben*, Budapest, Noran, 2004. (A zárójelcsaldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.)

lása, a bombázások, Budapest ostroma és felszabadulása és a málenkij robot, amelyre Kosztolányi Ádámot is elvitték.

Harmos Ilona 1914-ben kikeresztelkedett, papírai így elvben – és legalábbis egy ideig – rendben levőnek számítottak. Mégis folyamatosan a gyanakvás légköre vette körül, menekülésre, bujkálásra kényszerült, azért is, mert akadtak olyanok a szomszédok, ismerősök között, akik képzelt vagy valós sérelmeikért akartak revánsot venni rajta, sejtve, hogy zsidó. Emiatt előbb a Balaton mellé költözik fiával, de mivel saját házát már korábban kiadta másnak, néhány hónapot barátaik nyaralójában tölt, ahol egy bolond, paranoiás öregasszonnyal, a házvezetőnővel – aki folyamatosan gyanakszik arra, hogy ő zsidó – kell napi csatákat vívnia a konyhakerti zöldségekért és hasonló nyomasztóan pitiáner ügyekért. Gyakran feljár Budapestre, hogy élelmiszert szerezzen a piacon az ismerős kofáktól, s hogy lakását, amelyet közben kiadott, szemmel tarthassa. De mivel a bérlők is menekültek – csak sejtji, de később be is bizonyosodik, hogy az egyikük zsidó, a másik pedig a jugoszláv partizánokkal áll kapcsolatban –, ők is ingerlik a szomszédban lakó bárónőt, aki veszélyt jelent a számukra. Az őszi hideg beköszöntével fiával mégis visszakényszerül Budapestre. Hozzájuk költözik menekültként anyósa és sógornője. A várost bombázzák, németek, később nyilasok razziáznak. Testvérei a gettóban vannak. Hamis papírokat szerez, de azokat utóbb egyik testvérének adja. Karácsony előtt néhány nappal nyilasok forgatják fel az otthonukat, pénzüket, ékszereiket elveszik, s őt és fiát a téglagyárba viszik. Másnap a rendőrségen mintegy húsz másik fogollyal együtt szabadon engedik őket. Barátaiknál éjszakáznak, de ő visszatér a lakására, amelybe időközben az őket kifosztó és begyűjtő nyilasok beköltöztek. Ekkor a nyilasházba viszik. Titokban megkér valakit, hívja fel bankigazgató ismerősét. A téglagyárba indulnak vele, de aztán egyszer csak a Margit híd előtt elengedik. Szentkuthy Miklósék bújtatják őket. Panaszt tesz a sajtófőnökségen, és ennek eredményeként visszamehet a lakásába, de azt meg kell osztania a nyilasokkal, így nem mer ott maradni. Az ostromot fia barátainál, papírok nélkül veszeli át. Az ostrom után az oroszok a fiát kényszermunkára viszik, ő minden követ megmozgat megtalálása érdekében, megpróbál kigyalogolni Gödöllőre, vonat tetején, ütközőjén utazik (hatvanéves!), cédulákat szór szét, hogy aki a fiát látja, értesítse. A pesti házat bombatalálat éri, mindenük odavész, Kosztolányi kéziratai is, a balatoni nyaralót kifoszt-

ják, a kertben tűzérségi állást ástak, de megvan az üveg, amibe korábban ékszereket tett és elásta a ház sarkában. Végül a ceglédi fogolykórházban talál a fiára.

A *Tüzes cipőben* jól felépített könyv, az egyes részek közötti átkötések, előre- és visszautalások gördülékennyé teszik a szöveget. A történetet a „hollywoodi soványítókúra” említése foglalja keretbe: a szerző barátnőjével együtt öt kilót szeretne fogyni a második fejezetben, míg egy évvel később huszonöt kilóval könnyebb és teljesen megőszült.¹¹ Az események fő vonalát lineárisan, időrendben mondja el, de a történetet a narrátor meg-megszakítja reflexiókkal, emlékekkel. Egyes, a gyerekkorra vonatkozó rövidebb részek szinte szó szerint szerepelnek a *Burokban születtemben* is, mint például az, hogyan sorolta-ismételte kislánykorában a szerző testvérei és a saját nevét. A könyv első fejezete is a *Burokban születtem* egyik főszereplőjéről, Mariról, a dajkáról szól. Harmos Ilona elmeséli, hogyan látogatta meg az idős cselédet, s aztán hogyan búcsúzott tőle halálos ágyán – Mari még akkor is mesélt neki, mint gyerekkorában. „Nyelem a könnyeimet, az én dajkám volt legközelebbi hozzátartozóm, most éket akarnak verni közénk. Ha élne, vajon hogy viselkedne? Megtagadna bennünket? Azelőtt úgy mondta, ha rólunk volt szó, »mink«, most meg talán úgy mondaná, »maguk«?” (9.)

Ennek a személyes kapcsolatnak a viszonylatában vezeti be a könyv a zsidóságot, az üldözöttség és az emberek között keletkezett szakadék témáját. És végig ez is marad a legfontosabb kérdése: hogyan alakulnak át a személyes kapcsolatok akkor, ha az egyik félből üldözött lesz, áldozat, a többiek pedig üldözőkké, elkövetőkké, be nem avatkozó kívülállókká vagy pedig megmentőkké válnak. Mennyiben lehet az egyes emberek döntése, hogy melyik csoportba kerülnek, és mennyiben csak sodródnak a történelmi eseményekkel; mennyiben személyes a felelősségük és mennyiben történelmi és közös felelősség; és ebből a közös felelősségből ki hogyan részesül?

Ennek megfelelően Harmos Ilonát elsősorban (mint egyébként többi írásában is) az érdekli, ki hogyan viselkedik ebben a történelmi katasztrófahelyzetben, ki hogyan reagál arra, hogy az emberek ily módon váltak csoportosíthatóvá, ki hogyan értelmezi önmagát és a vele kapcsolatba kerülőket. A tapasztalat összetett: sokakból kerül felszínre az addig a polgári törvé-

¹¹ Lásd ehhez KÁROLYI Csaba, *Nemzeti „soványítókúra”*, Élet és Irodalom 2004/28.

nyek irányította világban kontrollált erőszak, rosszindulat, kisszerűség, aljasság, sőt az elmebaj bizonyos formái is, de sokan vannak olyanok is, akik segítenek a bajba jutottakon, akik nem fogadják el azt, hogy barátaik üldözötté váltak, és nem törődnek bele abba, hogy ők ez ellen semmit nem tehetnek; és olyanok is, akik ellenállásukkal az ellen is tiltakoznak, hogy az emberek a kialakult helyzetet normálisnak és elfogadhatónak tartásák.

Mindezeket a kérdéseket a memoár a személyes élettörténet apró részletein keresztül veti fel. Az író éles szemmel figyeli a körülötte levőket, jó emberismerete van (utólag például kiderül, hogy eltalálta, mi lehet az őket elhurcoló nyilasok foglalkozása: házmester, cukrász, suszter, portás). Szenvedélyes, olykor vakmerő, ugyanakkor óvatos, megfontolt, szarkasztikus és néha cinikus is. Kiáll az elveiért, a hozzá közelállókért, próbálja jó gyakorlati érzékét, szervezői képességeit az érdekükben latba vetni. Újra és újra képes embereket gyűjteni maga köré, nem szégyell kérni, és szívesen ad.

Nyugodtabb periódusokban szorong, míg vészhelyzetben aktív marad. Félelmeiről érzékletes, képi leírásokban számol be:

...ha benn vagyok a Balatonban, valósággal páni félelem fog el, annyira vonz a víz mélye. Attól félek, egyszer csak elvesztem magam fölött az ellenőrzést, s úszom, úszom addig, amíg végül már nem tudok visszajönni és elmerülök. Olykor oly nehéznek érzem a karjaimat, mintha valami fémes közegben igyekeznél előre jutni. [...] »Térdfig érő szélben jöttem«, mondta nálunk egyszer egy őrült. Ilyesmit éreztem én is sokszor, most meg a Balatonban azt, hogy szívig érő bánatban úszom. (91.)

Az 1944 Balatonon töltött nyarat felidéző leírás egy kontrollvesztett szituáció asszociatív, múltat és jövőt is egybejátszó képi megjelenítése, melynek érdekes momentuma, hogy az én nem lesz teljes mértékben kiszolgáltatott: nem a víz sodorja el, például, hanem ő úszik – megy – túl messzire. Leginkább attól fél, hogy nem jól méri fel a helyzetet; úgy hiszi, egy jól felmért helyzetnek ura tud maradni, s ez azt jelenti, hogy az addig átélt események nem voltak traumatikusak a számára.

A későbbiekben sem hajlandó passzív áldozatként viselkedni, próbálja az extrém szituációkban is alkalmazni azokat a tulajdonságait és képességeit – szervezési készségek, gondoskodás, a szituációk gyors áttekintésének

képessége, jó problémamegoldó-készség, kapcsolatteremtő-készség –, amelyek révén a normális időben boldogult. Gyorsan alkalmazkodik, nem esik pánikba (amikor például elviszik a nyilasok, van ahhoz lélekjelenléte, hogy két szoknyát, két harisnyát, két pulóvert vegyen magára – és egészen a háború végéig ez marad az összes ruhája; sőt még a nála levő készpénzt is megpróbálja elrejtetni). Tulajdonképpen ezekkel a praktikus reakciókkal áll ellen annak, hogy a fenyegető helyzetben megbénuljon: kissé gyerekes ellenállási taktikákat vet be, és ezek hasznosak, mert általuk tartja távol magától a sokkhatást: ameddig lehet még azzal próbálkozni, hogy öltözködés közben valaki a szekrény tetejére hajítson egy tárcányi pénzt, addig a helyzet bizonyos mértékig uralható, ennek az ellenállásnak a formájában.

A legveszélyesebb helyzetekben aztán kívülről látja önmagát, saját reakcióit is és másokét is.

– A téglagyárba – irányítják a sofőrt.

Egy darabig szótlanul ülök. Hogy lehetne innen szabadulni? Miért nem hallgattam a fiamra? De nem vagyok ideges, inkább szégyenlem magam ostobaságom miatt, hogy már megint belemásztam a veszedelembe. Eszembe jut, hogy a miniszterelnökségi titkár úgy mentette őket előttem, hogy hát meg kell ezeket is érteni, sokat szenvedtek... Megpróbálom, hátha lehet rájuk hatni. Ismétlem a titkár szavait:

– Én megértem magukat, maguk is sokat szenvedhettek...

– Ne pofázz, mert beléd rúgok – torkol le a bandavezér [...]. Ülök mellettük, s valahogy nem érzek semmit, a kocsí simán robog, szeretek autóban ülni, s most egyszerre valahogy ez csúszik ki a számon:

– Öljenek meg. Legyen vége már: Ne kínozzanak.

Ahogy mondom, magam is csodálkozom a szavakon. Én ezt nem akartam mondani. Nem igaz, hogy én azt akarom, hogy megöljenek. Miért mondtam mégis? Olyan, mintha az egész színház lenne, színdarab, s nekem szerepem szerint most ezt kellett volna mondanom. Nem felelek. (156–157.)

Ebben a helyzetben semmilyen jól bevált megoldási mechanizmusát nem tudja működésbe hozni, a kommunikáció lehetetlenné válik. Ez már egy következő fázis a traumatizáltság eshetősége tekintetében: az elbeszélő egyfelől átéli az eseményeket, másfelől viszont kívülről látja érzéseit. A szí-

nésznő Harmos Ilona számára könnyen adódik a színjátszás párhuzama: aki a szerepet játssza, benne is van a szituációban, és kívülről is látja magát. Amikor az egyik oldalon a szenvedés, a másikon a kegyetlenség színpadiaságát észleli, azt mondja el, hogy ami történik vele, kívül esik a normális, a megszokott határán, és így érzelmileg felfoghatatlan; az ember védekező mechanizmusai azonban nem engedik a sokkhatást egyszerre hatni: a szituációból való kilépés révén lassanként adagolódik, és így nem válik teljes mértékben traumatikussá.

A következő részlet szintén a trauma és a díszletek viszonyát elemezi; a háborús – tömeges, dehumanizált – halállal való találkozást írja le:

A Wesselényi utcán hosszú társzekér, száz meg száz egymásra dobált, rongyokba öltöztetett és félig meztelen, emberi csontváz-hullát visz, a Dohány utcai zsidótemplom oldalsó udvarán ezrével fekszenek temetetlenül, minden arra menő láthatja. Amerre nézek, halottak hevernek utcákon, tereken, katonák, polgárok, nők, férfiak, lovak, kutyák. Még a kifosztott boltok kirakatában fekvő meztelen próbabábuk is hulláknak rémlenek, egy ilyen magas hóbuckába állított valaki az Andrássy úton, mozgatható egyik karja fenyegetően és vádlón kinyúlik. Gyerekbábuk is fekszenek békésen néhány helyen.

Mi ez? Díszlet? Ezt látjuk és elviseljük? Lehet így élni? Percek, órák alatt már meg is szokjuk, mint a gáz- és villanyvilágítást, a telefont és a repülőgépet, mi, akik abba nem születünk bele s úgy kaptuk később sorjában, felnőtt korunkban?

Már nem is rémüldözök. De most a havas úttesten magányos nő díszes, aranyozott koporsót húz, nyakába vetett kötél, mint szánkót.

Felfakad belőlem a zokogás. Igen. Ez a halál. Ez a temetés. Koporsó, díszes, aranyozott koporsó, ehhez kapcsolódik a halálról való minden emlékem, ezért sírok. (177.)

A halál ismeretlenségét, végzetességét és félelmetességét az ember a kultúra számos eszközével tompítja és távolítja magától. Amint ez a szövegből is kiderült, a halált hagyományosan kísértő érzések létrejötte, vagyis a veszteség átélhetőségének és feldolgozhatóvá válásának feltétele a tapasztalat ismerőssége: ritualizálása, kellékek és díszletek közé helyezése, átesztétizálása. A szövegrészletben olvasható asszociációs sorban a távolítás és közeli-

tés, valamint a tulajdonságok felcserélődésének dinamikája játssza a főszerepet: az elbeszélő a halottak tömegében a kirakati bábukat is holttesteknek látja, vagyis a holttestek a bábukhoz lesznek hasonlóak, elvesztik holttestjellegüket. A kirakati bábút valaki a hóbuckába állította, testtartását az elbeszélő „fenyegetőnek” és „vádlónak” látja, vagyis, mintha a halottak vádolnák őt, a bábura ruházza azokat az érzéseket, amelyeket halottak keltenek benne, az életben maradtban: a félelmet és a bűntudatot. A halál dehumanizálódása jelenik meg itt képileg: a tömeges halál elveszti személyes jellegét, nem tartozik többé az emberekhez, azokhoz se, akiknek a halála, és azokhoz se, akik életben maradtak.

„Gyerekbábuk is fekszenek békésen néhány helyen” – folytatódik a szöveg az azonosítás után, és itt már nem lehet eldönteni, hogy bábukról vagy holttestekről van szó. A gyerekhaltak esetében a halál még elviselhetetlenebb, vagyis még messzebbre távolítja magától az elbeszélő: a felnőttbábuba belelátott „vádló” testtartással szemben a gyerekbábuk „fekszenek békésen”, azaz az alvás, a nyugalom hagyományosan a halálhoz kapcsolt eufémizmusait alkalmazza a szöveg, de nem a holttestekkel, hanem a bábukkal kapcsolatban. A tömeges, embertelen halál látványa megszüntette annak a lehetőségét, hogy ezeket az eufémizmusokat alkalmazni lehessen – ezért kellene a bábuk, a próbababák, amelyekre most ruhák helyett az emberi halált próbálja rá a szöveg. De ezáltal csak még csupaszabbak, még nyilvánvalóbban látszik, hogy maguk a holttestek sem nem békések, sem nem vádlók: minden emberi léptékkal felfogható jellemvonásukat elvesztették.

Félelmet, szomorúságot, gyászt, sírást tehát csak a halál megszokott képei váltanak ki az emberekből, s mivel ezek itt hiányoznak, elmarad a halálra való megszokott reakció is. A halál kiüresedik, nem köthető semmilyen ismerős tapasztalathoz, olyan radikálisan idegen és új, mint az első repülőgép – de a technikai vívmányokhoz hasonlóan hozzá lehet szokni. Normálissá válhat, ami korábban nem volt normális, még akkor is, ha ez a teljes elembertelenedés vívmánya. Az első bekezdésben leírt látványt, vagyis azt, ahogy a bábuk és a holttestek felcserélik tulajdonságaikat, s ezáltal a bábuk lesznek emberivé, míg a holttestek dehumanizálódnak, *díszlet*nek nevezi a szöveg. Ez a *díszlet*, vagyis nem az „igazi” halál, nem a halálnak az a képe, amelyet megszokott, és amelyre érzelmileg tud reagálni („már nem is rémüldözök”). Amikor pedig sírva fakad, az a *díszes* koporsó láttán törté-

nik. A megkönnyebbülést hozó sírást a ráismerés-élmény váltja ki („Igen. Ez a halál. Ez a temetés.”), de, ahogy az előbb, most is csak még nyilvánvalóbb, hogy nincs mire ráismerni, hiszen nem temetésről van szó, hanem csak az utcán húz valaki egy koporsót, „mint egy szánkót”. A koporsó sincs tehát, ahogy eddig sem volt semmi a megszokott helyén. A megszokottságnak, az ismerősségnek az elvesztése gátolja meg, hogy ezeket a tapasztalatokat az emberek feldolgozzák, feldolgozás hiányában pedig traumatikussá válnak. A szöveg tehát tanulságos azt illetően, hogy miként alakulnak ki egyes emberekre vonatkozóan a kollektív traumák lelki hatásai, és az ezekkel szemben kifejlesztett védekező mechanizmusokkal, kármentő eljárásokkal kapcsolatban is.

Díszlet és díszes – ugyanannak a szótőnek a két változata, valójában nincs különbség közöttük. A szöveg mégis úgy állítja be, mintha lenne. Ráadásul valójában az aranyozás, a díszítés a díszlet, melynek révén a halál emberivé és megközelíthetővé válik, nem pedig az utcán heverő holttestek; amit itt díszletnek nevez az elbeszélő, az éppen ennek az ellenkezője: a díszítetlen halál, amely ebben a lecsupaszítottságában elveszti a realitáshoz való odaköthetőségét, és ezáltal díszletté válik. A tulajdonságok felcserélődése tehát a szövegnek ebben a szakaszában is megismétlődik. A re-humanizálás kísérlete ez, amelyet azért hajt végre a szöveg, hogy az emberi érzésekre, a gyászra lehetőség nyíljon, de közben egyértelmű, hogy csupán illúzió, díszlet. A lelki feldolgozó mechanizmusok lehetőségének ilyen elvesztése pedig traumatizálódáshoz vezet.

Van ennek a folyamatnak esztétikai mozzanata is, mégpedig, hogy a koporsó díszes, aranyozott, vagyis a hagyományos fogalmak értelmében szép. És van egy idekapcsolható szövegrész a könyvben, mely arról szól, hogy Harmos Ilona anyósa „minden vészen keresztül” „megmentett” „tizenkét arany-szélű pezsgőspoharat”. Az elbeszélő a következőképpen kommentálja ezt a hírt: „Tenyerembe rejtem az arcom. Oh, a babaház! Oh a vidék! Oh a művészet, a szépség diadala! Nyilas banditák, gettó, a bátyám pusztulása s a nővéremé... oly sokaké... fölrobbantott hidak, elégett, romba dől otthonok... szegénységünk... tönkrement házunk, a fiam eltűnése, s a minden veszélyen át őrzött tizenkét arany-szélű pezsgőspohár...” (186.) Az idős asszony tette értelmetlen az általános pusztulás szempontjából, de ugyanúgy, mint az előző szövegrész re-humanizáló célú tulajdonságcserelelő tevékenysége,

ez is kifejez egyfajta makacsságot, ragaszkodást az emberi értékekhez, az elmúlt élethez, amelyet itt jobb híján az arany-szélű pezsgőspoharak testesítenek meg. Ebből a szempontból mégiscsak értelmes ez a tett, és eredménye is van: az elbeszélő reakciójából kiderül, hogy őt is visszarántotta egy előző életbeli, kisszerűségében normális, vagyis az adott helyzetben egészséges hatású, a túlélést elősegítő szempontrendszerbe: piszkálja az anyósát, és nem adja neki a poharakat: „Roppantul tetszetek ezek a poharak anyikának, szívesen neki is adnám, de hazavinni már csakugyan bajosan fog sikerülni, ámbár ki tudná megmondani...”

Sokáig tabu volt a kérdés, hogyan viselkedett a magyar lakosság 1944–1945-ben az üldözött zsidókkal – erről is szól a *Tűzes cipőben*. Megmutatja, hogyan áll helyt egy nő a háború alatt üldözötként. Értelmezi saját üldözöttségét s azt, ahogy ehhez mások viszonyulnak. Megírja mindezt, annak ellenére, hogy ambivalens viszony fűzi az íráshoz: nehezen ad magának engedélyt arra, hogy írjon, mert fogva tartják korának a nők tevékenységére és szerepére vonatkozó elvárásai. Harmos Ilona életművéből megismerhetjük azokat a nehézségeket, amelyeket a nők az írással kapcsolatban tapasztalnak. Láthatjuk, hogy a hagyományos női szerepekkel az írás csak belső harcok árán összeegyeztethető; mert több évszázados, nehezen leölhető súlya van annak az elképzelésnek, mely szerint az írás képessége – a toll – a férfiaké, s a nők ezen a területen – mint sok más, korábban csak a férfiaknak fenntartott társadalmi és kulturális cselekvési terepen is – illetéktelenek.¹²

Harmos Ilona írásai, eredményeik és tanulságaik hosszú ideig láthatatlanok maradtak. Harmos Ilonát, az írónőt nem tartotta meg emlékezetében a magyar irodalom története, csak Kosztolányi Dezső feleségét látta benne.¹³ A 2000-es évek közepén újra kiadták műveit, amelyek nagy sikert arattak az olvasók körében. Az irodalmi kánon azonban most sem fogadta be ezeket a szövegeket. Oka ennek az is, hogy azok a műfajok, amelyekben írt – a memoár, az életrajz, a tárcák –, a klasszikus kánonok szempontrendszere

¹² Ez az írás részlete a megjelenés előtt álló *Női irodalmi hagyomány* című kötetem Harmos Ilona-fejezetének, amelyben részletesen foglalkozom az ebben a bekezdésben foglaltakkal.

¹³ Lásd: SZILÁGYI Zsófia, *Özvegy, burokbán*, zEtna 2004/2. <http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/92/szilagyizs.html>; Uő., *Hamupipőkértől a tűzes cipőben táncoló mostoháig. Kosztolányi Dezsőné Harmos Ilonáról = Nő, tűzkör, írás. Értelmezések a 20. század első felének női irodalmáról*, szerk. VARGA Virág – ZSÁVOLYA Zoltán, Ráció, Budapest, 2009.

alapján másodlagosnak számítanak. Fontos tehát, hogy azt is újragondoljuk, mely műfajokat milyen szempontok alapján minősítünk, s hogy újragondoljuk az értékelés szempontrendszerét magát is, azért, hogy ezek a szövegek ne maradjanak alul olyan összehasonlításokban, melyeket számukra előnytelen normák határoznak meg.

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

Döntés, forma és reprezentáció Carl Schmittnél

Amikor a 17. századi szuverenitáselméletekhez visszanyúlva Carl Schmitt a „kivételes állapot” (*Ausnahmezustand*) terminusából,¹ vagyis amúgy egy 19. századi, az 1920-as évekig divatosnak számító német neologizmusból kiindulva igyekszik újradefiniálni a politikai szuverenitás, sőt egyáltalán a „politikai” mibenlétét, rögtön a *Politikái teológia* nevezetes (és értekezői stílusának performativitására oly jellemző módon itt is a nyitómondatban elhelyezett) tézisében („Szuverén az, aki a kivételes állapotról dönt.” [*Souverän ist, wer über den Ausnahmezustand entscheidet.*] – PT 1/13.)² a *döntés* többszörösen rétegzett feltételrendszerével szembeállítja. Egy kézenfekvő, gyakorlati-politikai szinten (mely szinten éppen ebben az összefüggésben maga Schmitt sem mozgott idegenül – pl. az 1932-es úgynevezett „Preußenschlag”-ban betöltött jogász szerepére lehetne gondolni, ahol a weimari alkotmány kivételes állapotra vonatkozó 48., itt is [PT 4.], de más korábbi elméleti munkáiban is elemzett³ cikkelyének egy meghatározott politikai összefüggésben való érvényre juttatásában működött közre) a mon-

¹ A fogalom történetéről és politikai terminológiai környezetéről lásd Giorgio AGAMEN, *Ausnahmezustand*, ford. Ulrich MÜLLER-SCHÖLL, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2004, 10–32. (*Homo sacer*, 2/1.) A terminusnak a hazai szaknyelvben hol a „kivételes”, hol a „rendkívüli állapot” a magyar megfelelője.

² Schmitt gyakrabban hivatkozott munkáinak (a magyar fordításra, illetve szükség szerint ezt követően az eredetire vonatkozó) oldalszámait itt és a továbbiakban lásd az alábbi rövidítések mögött a főszövegben: PT – Carl SCHMITT, *Politikái teológia* (1922), ford. PACZOLAY Péter, ELTE ÁJK, Budapest, 1992.; Uő., *Politische Theologie*, Duncker & Humblot, Berlin, 2004.; PF – Uő., *A politikai fogalma* (1932) = Uő., *A politikai fogalma*, ford. Cs. Kiss Lajos, Osiris–Pallas–Attraktor, Budapest, 2002.; Uő., *Der Begriff des Politischen*, Duncker & Humblot, München, 1932.

³ Lásd elsősorban SCHMITT, *Die Diktatur*, Duncker & Humblot, Berlin, 1999.

dat a kivételes állapot kihirdetését mint a szuverén hatáskörébe tartozó döntést szituálja: kivételes állapot az, amit a szuverén ilyenként elrendel. Másfelől természetesen inkább fordított irányúnak mutatkozik definíció: az a szuverén, illetve – hiszen a mondat elején álló *Souverän* itt főnévi és melléknévi szerepet is betölthet – annak az ismérve a szuverenitás, aki a kivételes állapotot elrendeli. Másként fogalmazva tehát: a kivételes állapot határozza meg, jelöli ki, mondhatni *dönt* a szuverenitásról.⁴ Harmadrészt: a kivételes állapot bizonyos értelemben az a határhely (és egyben „határfogalom”), amelyben valójában *nem lehet dönteni, hiszen csak dönteni lehet*. Nem lehet dönteni, hiszen a kivételes állapotban – amelyben „a jog felfüggeszti önmagát” (PT 6.) és amelyben a szuverén (aki dönt) egyszerre van kívül és belül a fennálló-felfüggesztett jogrend határain (PT 2.)⁵ – a döntést értelemszerűen nem lehet visszavezetni azokra a normákra, amelyeket, ha időlegesen is, de hatályon kívül helyez. „Születése időpontjában a döntés független lesz észbeli megalapozottságától (*argumentierenden Begründung*), és önálló értékre tesz szert.” (PT 16/37.). Éppen emiatt viszont csak dönteni lehet: már maga a kivételes állapot elrendelése sem vezethető le az őt lehetővé tévő (és adott esetben általa fenntartandó) alkotmányos rend premisszáiból, nem hárítható át tehát valamely normarendszer automatizmusaira. Ahogyan tulajdonképpen végig a *Politikai teológiában*, Schmitt itt is azt teszi meg kiindulópontjául, hogy a kivételes állapot, illetve egyáltalán maga a *kivétel* éppen azért határozza meg az általánost, mert a kettő közötti közlekedés pályái sohasem teljesen zártkörűek – Schmitt ekkorra már, a jogalkalmazás vagy az ítélethozatal problémájának szentelt munkáiban,⁶ meggyőzte magát arról, hogy a jog (és a politika) elmélete nem teheti meg kiindulópontnak a norma és az eset, a szabály és a döntés, a törvény és az alkalmazás közötti

⁴ Vö. ehhez még David DYZENHAUS, *Legality and Legitimacy*, Oxford UP, Oxford, 1997, 43–44.

⁵ A kivételes állapotról mint olyan határhelyről, amelyben felfüggesztődik a jog és a természet közötti megkülönböztetés lehetősége, illetve a kivétel szerkezetét meghatározó „bennfoglaló kizárásról” részletesen lásd Agamben szép elemzését: Giorgio AGAMBEN, *Homo sacer*, ford. Hubert THÜRING, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2002, 25–40. A számtalan megfontolandó kritikai ellenvetéshez lásd azonban, egyebek mellett, David PAN, *Carl Schmitt on Culture and Violence in the Political Decision*, Telos 2008/tavaszi, 49–72.

⁶ Vö. például, elsősorban interpretáció és döntés viszonyáról: Carl SCHMITT, *Gesetz und Urteil* (1912), Beck, München, 1969, 27–28. A jogi applikáció problémájáról a korai Schmitt-nél lásd Samuel WEBER, *Targets of Opportunity*, Fordham UP, New York, 2005, 33–34.

kontinuitást. A mindennapos közhely (a kivétel erősíti a szabályt) Schmitt számára – aki itt kénytelen „egy protestáns teológus” fejtegetéseire támaszkodni⁷ – így fogalmazódik át tehát: „A kivétel érdekesebb, mint a mindennapi esetek (*der Normalfall*). A normális semmit, míg a kivétel mindent bizonyít, és nemcsak megerősíti a szabályt, hanem maga a szabály léte is kivételből táplálkozik.” (PT 7/21.) Továbbá: „A kivételben a *valódi élet* (*die Kraft des wirklichen Lebens*) a folytonos ismétlődések során megmerevedett mechanizmus kergét *töri át*.” (Kiemelés – K.-Sz. Z).

Az utóbb idézett mondat – egy Schmitt számára jóval később is központi jelentőségű mozzanat (az absztrakt normák, diskurzusok megtöréseként vagy azokba való behatolásként megnyilvánuló élet vagy valóság képzete) mellett – ezen a ponton elsősorban az *erő* (*Kraft*) említése okán érdemel figyelmet. Nyilvánvaló, hogy az önmagát (és csak ezáltal voltaképpen a szabályt is) érvényre juttató kivétel *erőszakos* kell, hogy legyen – pontosabban fel kell, hogy függessze a jog és az erőszak közötti különbségtételt. A fentebbi értelemben tárgyalt döntés, ezt könnyű belátni, nem lehet (de legalábbis nem szükségszerűen) helyes döntés (hiszen nincs életben olyan norma, amely felől megítélhető volna), mi több, tartalma-értelme sem feltétlenül meghatározható (ugyanezen okokból): Schmitt egyebek mellett „tartalmi közömbösséget”, „tartalmának helyességétől” való függetlenségét emeli ki (PT 16.), valamint a megvitathatatlanságát, azt, hogy lezárja, elvágja a további diszkusszió lehetőségét. Ez az a mozzanat egyébként, amelyben Schmitt több helyen, több történeti összefüggésben is kora modern (liberális) parlamenti demokráciáinak válságtüneteit összegzi: Juan Donoso Cortes kissé gúnyos meghatározását a polgárságról mint „vitakozó osztályról” a *Politikai teológia* is idézi (PT 31.), de a „politikai romantika” nagy ívű kritikájá-

⁷ Søren KIERKEGAARD, *Az ismételtes*, ford. GYENGE Zoltán – SOÓS Anita, L'Harmattan, Budapest, 2008, 101–102. Vö. a *Politikai teológiában* is idézett részt: „Tehát [a kivétel] az általánost és önmagát is értelmezi, s ha az előbbi akarjuk tanulmányozni, csupán egy jogos kivételt kell keresnünk, mert ez sokkal világosabban megmutat mindent, mint maga az általános. [...] Idővel az ember beleun az általánosról szóló örökös locsogásba és magába az általánosba is, mely a végtelenségig ismétlődik. De vannak kivételek. Ha ezeket nem sikerül megmagyarázni, akkor az általánost sem tudjuk megvilágítani. Ezt a nehézséget általában nem vesszük észre, mert az általánost szenvedély helyett unott felszínességgel szemléljük. A kivétel ellenben energikus szenvedélyességgel gondolja el az általánost.”

nak is az „örök beszélgetés” volt az egyik célpontja.⁸ A döntés a diszkusszió helyett magából a konkrét valóságból, az életből, a jogrend vagy az állam működését *áttörő* életből vagy valóságból fakad, mely betörést a *Politikái teológia* visszatérően „vészhelyzetre”, *Notfall*ra vezet vissza, és a munka másik elhíresült tételmondatát („A modern államelmélet minden jellemző [*prägnante*] fogalma szekularizált teológiai fogalom.”) kifejtve a „csoda” szekularizációs analógiájaként ír körül (PT 19/43).⁹ A szuverén innen nézve a „csodáról” hozott döntése definiálja: „minden szuverén – írja még 1938-ban is Schmitt – végérvényes döntést hoz a maga állama számára arról, hogy mi tekintendő csodának”.¹⁰ Struktúrája szerint a döntés a norma mint egyfajta immanens rend megtöréseként írható le – függetlenül attól, hogy azok a (Schmitt kedvelt jelzőjével: konkrét) viszonyok, amelyek e törésben megnyilvánulnak, valóban „kívülről” vagy éppen „belülről”, a realitásból mint valamely specifikus referenciális konstellációból vagy inkább a renden belül elfojtott felszínre kerüléséből származnak-e, illetve hogy „eseményként”¹¹ vagy netán az önmagáról traumaként hírt adó „valós” mintája szerint¹² helyesebb-e leírni megjelenésüket. Beépítve ezt az összefüggést a fen-

⁸ Lásd – Adam Müller kapcsán – Carl SCHMITT, *Politische Romantik* (1919), Duncker & Humblot, Berlin, 1998, 140–141.

⁹ A Németországban a hatvanas években fellángoló, a „modernség” fogalmának társadalomelméleti és -történeti legitimitásáról folytatott, meghatározó jelentőségű viták sorozatában fontos szerep jutott Schmitt szekularizációs tézisének is, amely bizonyos értelemben tekinthető a Max Weberre adott katolikus válasznak. Erre az összefüggésre jelen munka kezei között nincs mód kitérni, a tájékozódáshoz lásd többek közt az alábbi helyeket: Hermann LÜBBE, *Säkularisierung*, Alber, Freiburg–München, 1965, 72.; Hans BLUMENBERG, *Die Legitimität der Neuzeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1997³, 102–114.; Carl SCHMITT, *Politikái teológia*, II., ford. SZIKSZAI Balázs, Attraktor, Máriabesnyő–Gödöllő, 2006.; Odo MARQUARD, „Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie” = Uő., *Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1973, 15–19.; Norbert BOLZ, *Auszug aus einer entzauberten Welt*, Fink, München, 1989, 53–55.; Jacob TAUBES, *Die Politische Theologie des Paulus*, Fink, München, 1993, 89.; Catherine COLLIOT-THÉLÈNE, *Carl Schmitt versus Max Weber = The Challenge of Carl Schmitt*, szerk. Chantal MOUFFE, Verso, London – New York, 1999, 138–154.

¹⁰ Carl SCHMITT, *Der Leviathan in der Staatslehre des Thomas Hobbes*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1982², 83.

¹¹ Vö. például Mika OJAKANGAS, *Philosophies of „Concrete Life”*, Telos 2005/ősz, 29–30.; Schmitt és Jacques Derrida eseményfogalmainak lehetséges összevetéséhez: Uő., 38.

¹² Vö. például Slavoj ŽIŽEK, *Carl Schmitt in the Age of Post-Politics = The Challenge of Carl Schmitt*, 18–37.

tebb idézett képletbe úgy lehetne tehát fogalmazni, hogy a kivétel, s ezzel a csak a kivétel útján megvilágított vagy alátámasztott általános vagy norma leginkább valamiféle vészhelyzet felől érthető vagy ragadható meg. Konkrét politikai összefüggésben ez könnyen belátható, kicsit elvontabb síkon pedig érdekes következtetés felé nyit utat: a norma – az a mód, amely szerint a dolgok vagy a fogalmak léteznek – a kivétel (még hozzá fenyegető értelemben: vészhelyzetként értett kivétel) által meghatározott, noha közvetlenül nem vezethető le abból. Az ilyesfajta vészhelyzet pedig, Schmitt politikai logikája alapján legalábbis, éppen a fennálló norma, jogrend vagy állam fenyegetése: a rendet meghatározó rendkívüli nem más, mint a rend elpusztulásának lehetősége, amelyet a kivételes állapotban éppen a rend felfüggesztése révén lehet elhárítani. Az egy évvel a *Politikái teológia* előtt megjelent, a diktatúra fogalmának szentelt munkájában Schmitt még elsősorban arra tett kísérletet, hogy a diktatúra két alapvető formáját, a komisszári és a szuverén diktatúrát abban a tekintetben határolja el egymástól, hogy azt a rendet, amelyért a rendkívüli helyzetben a diktátor szavatol, meglévőnek vagy újonnan felállítandónak tekintik-e. Míg a komisszári diktatúra azért függeszti fel a jogrendet (akár az alkotmányt), hogy ezáltal megóvja, vagyis voltaképpen érvényében fenntartsa (Schmitt egyébként több helyen is a kegyelemre hivatkozik, mint a joggyakorlatból származó kézenfekvő példára, amely azt bizonyítja, hogy egy norma felfüggesztése nem jelenti annak eltörlését), addig a szuverén voltaképpen olyan (létrehozandó, új) törvényt alkalmaz, amely nincs hatályban.¹³ A *Politikái teológiában* inkább a döntésre mint olyanra, illetve a kivétel/norma relációra kerül a hangsúly – majd hogyan nem kizárólag a szuverén nézőpontjából.

Innen nézve meglehetősen erős a kontinuitás a későbbi főmű, *A politikai fogalma* barát–ellenség-oppozíciójával: a kivételes állapot felőli döntés a rendet fenyegető tényállás felőli döntés is egyben, olyasvalami tehát, amit néhány évvel később Schmitt a barát és ellenség felőli döntés formájában „elsődleges politikai döntésként” írt le (PF 21.), mely döntésre való képtelenség vagy e döntés elutasítása – konkrét politikai realitásként, például a weimari demokrácia végnapjaiban – Schmitt számára az államiság végső vál-

¹³ Vö. SCHMITT, *Die Diktatur*, különösen 133–134. Lásd még AGAMBEN, *Ausnahmezustand*, 46.

ságának ismertetőjegye.¹⁴ Nem lephet meg tehát, amikor a *Politikái teológiában* Schmitt úgy fogalmaz, hogy 1. „az alapul szolgáló norma szempontjából (*von dem Inhalt der zugrundeliegenden Norm aus betrachtet*) a döntés minden konstitutív, sajátos eleme valami újat és *idegent* jelent” (kiemelés – K.-Sz. Z), illetve 2. hogy „normatív szempontból a döntés a semmiből születik meg” (PT 16/37–38.). A döntés tehát nem lehet döntés két vagy több norma között.¹⁵ A döntés elidegenít, és valamiféle semmin alapul – és hogyan is lehetne ez másként akkor, ha annak a rendnek a fenyegetettségében vagy negációjában gyökerezik, amelyhez képest kivételt jelent?

Ez a képlet (amikor tehát a rend alapja vagy lényege valamely erőszakos vagy fenyegető kivételes állapotban táruul fel) persze egyáltalán nem egyedi a korban, mi több, jellegzetesen illeszkedik (még Schmitt szóhasználatát tekintve is) a többé-kevésbé kortárs, politikailag szélsőségesnek ítélt (inkább jobb-, de olykor baloldali – ha használhatók itt e viseltes, teljesen azonban aligha nélkülözhető segédfogalmak) német gondolkodók diskurzusához Ernst Jünger-től Martin Heidegger-ig. Nemcsak vagy nem elsősorban az *Ernstfall*, *Entschlossenheit*, *Grenzsituation*, *Kampf* stb. képzetköreiben kirajzolódó „decizionizmus” divathullámára érdemes itt gondolni, amelyet Christian Graf von Krockow kezdeményező erővel, de kissé szűk perspektívából egy egzisztenciális színezetű filozófiai kontextusban szisztematizált immár több mint fél évszázada.¹⁶ Aligha ismerhetők félre ugyanis az olyan párhuzamok, amelyek részben közvetlenebb politikai, részben jóval általánosabb ismeretelméleti összefüggéseket állítanak előtérbe, illetve akár egyszerre teszik mindkettőt. Szisztematikus kitekintésre jelen keretek között nincs mód, az alábbiakban tehát pusztán utalások következnek az itt nyomon követett szempontból relevánsnak tűnő példákra. Elsőként Walter Benjaminget kell említeni, aki az „erőszak kritikáját” a *Politikái teológiával* közel egy időben egy olyan „döntés” lehetőségére futtatja ki, amelynek az általa „tisza erőszaknak” nevezett isteni ítékezés megtörténtéről (ami inkább minden fennálló jog megsemmisítése, mint alkalmazása) kellene határoznia.

¹⁴ Lásd például SCHMITT, *A totális állam továbbfejlődése Németországban* = Uő., *A politikái fogalma*, 223.

¹⁵ Lásd még MICHAEL MAKROPOULOS, *Modernität als ontologischer Ausnahmezustand?*, Fink, München, 1989, 38–39.

¹⁶ Christian Graf von KROCKOW, *Die Entscheidung*, Enke, Stuttgart, 1956.

Noha Benjamin, aki ebben az összefüggésben (mint az később még szóba kerül majd) inkább az eldönthetlenségnek (a döntés lehetetlenségének vagy a döntésképtelenségnek), mint a döntésnek a teoretikusa, éppen e döntés elodáztatóságára helyezi a hangsúlyt,¹⁷ a Schmitt fogalmára tett jóval későbbi, a VIII. történetfilozófiai tézisben található legexplicitebb hivatkozása arról tanúskodik, hogy magát a normát, a fennálló jogrendnek való politikai alávetettséget mint olyat – vagyis egyenesen a „dolgok rendjét” (*Regel*) – azonosította a „rendkívüli állapottal”.¹⁸ Érdemes kiemelni továbbá azt, hogy a kivételes vagy a rendkívüli sok esetben a filozófiai, lényegi kérdés formájában ad hírt magáról. Benjamingtől nem távoli összefüggést keresve Ernst Blochra lehetne hivatkozni, aki *Az utópia szellemében* a jól értett, „megkonstruálhatatlan kérdést” a dolgok *komolyra fordulásaként* írta le (*Ernstwerden der Dinge*), olyasfajta *messianisztikus pillanatként*, amelyet másutt mint *Ernstfall*-t az Isten általi elhagyatottság, a veszély, a felfüggesztett kegyelem állapotaként jellemezte. A lényegi kérdés tehát rendkívüli, veszélyes, elsősorban (legalábbis a fennállóra nézvést) pusztító erejű pillanatot teremt, amelyben „*elháríthatatlanul vége ennek a világnak, könyveivel, egyházaival, rendszereivel egyetemben*”.¹⁹

A messianisztikus teológiai kontextust igénybe nem vevő párhuzamot pedig természetesen Heidegger, legnyilvánvalóbban a *Bevezetés a metafizikába* (1935) szolgáltathatja, amely a filozofálást emlékezetes módon erőszakos, méghozzá a „rend-kívüli” irányuló és magát a rendet felfüggesztő kérdésként határozta meg, mintegy átfoglalva azt az elemzést, ame-

¹⁷ „Kevésbé van lehetőségünk rá, de kevésbé fontos (*dringend*) is, hogy eldöntsük, vajon tiszta erőszak valósult-e meg valamely adott esetben”. Walter BENJAMIN, *Az erőszak kritikájáról*, ford. BENCE György = Uő., *Angelus novus*, Magyar Helikon, Budapest, 1980, 56. (Németül: Uő., *Gesammelte Schriften*, II/1., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977, 203.)

¹⁸ „Az elnyomottak tradíciója arra tanít, hogy a »rendkívüli állapot« (*Ausnahmezustand*), amelyben élünk, a dolgok rendje szerint való (*die Regel ist*). El kell jutnunk a történelem ennek megfelelő fogalmához. Akkor világosan látjuk majd, hogy mi a feladatunk: kiváltani az igazi rendkívüli állapotot.” Walter BENJAMIN, *A történelem fogalmáról*, ford. BENCE György = Uő., *Angelus novus*, 965–966. (Németül: Uő., *Gesammelte Schriften*, I/2., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977, 697.)

¹⁹ Vö. Ernst BLOCH, *Az utópia szelleme*, ford. MESTERHÁZI Miklós, Gond–Palatinus, Budapest, 2007, 326–327. (Németül: Uő., *Geist der Utopie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1964, 249.); Uő., *Thomas Münzer als Theologe der Revolution*, Wolff, München, 1921, 263.

lyet a létkérdés ellentmondásos „formális struktúrájáról” nyújtott a *Lét és idő* 2. §-ában:

Filozofálni annyi, mint a rend-kívültre kérdezni (Fragen nach dem Außer-ordentlichen). Mivel azonban [...] ez a kérdés visszahat önmagára, nemcsak az rendkívüli, amire kérdezzünk, hanem maga a kérdezés is. Ezzel a következőket akarom mondani. Ez a kérdezés nem hever az úton, hogy egy szép napon észrevétlenül vagy éppen tévedésből benne találjuk magunkat [ahogyan, lehetne hozzáfűzni, a Schmitt által definiált kivételes állapothoz sem így lehet eljutni]. *Nem rejlik benne a mindennapok szokásos rendjében* sem úgy, hogy azután valamiféle követelmény vagy éppenséggel előírás alapján rákényszerülnénk. E kérdés nem rejlik az uralkodó szükségletekről való sürgős gondolkodás és azok kielégítése körében. *A kérdés kívül van a renden (Das Fragen selbst ist außer der Ordnung).*²⁰

Közismert, hogy később maga a „lét” is mint „a legrendkívülibb” nyer meghatározást (amennyiben semmivel sem hasonlítható össze),²¹ majd – az *Antigoné* kardalának nevezetes elemzésében – Heidegger az erőszak (*Gewalt*) fogalmát is ebbe az összefüggésbe állítja amennyiben az ember lényegének meghatározása *kérdés*, amely a létezővel való „vitában” nyílik meg, illetve amennyiben ebben a vitában szükségszerűen ki kell lépni az „otthonlamban” (*unheimlich*) – s itt Heidegger egyik példája a mindent megalapozni kényszerülő *uralkodó* emiatt szükségszerű erőszakossága –, valóban kézenfekvő a „rendkívüli” a rendből való kilépés és az abba (például a létezőbe) való (elkerülhetetlenül erőszakos) behatolás kettős feltételrendszerében – ha az *unheimlich* ezt szemantikailag nem zárna ki – lokalizálni.²² A rendkí-

²⁰ Martin HEIDEGGER, *Bevezetés a metafizikába*, ford. VAJDA Mihály, Ikon, Budapest, 1995, 8.; Uő., *Einführung in die Metaphysik*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1983, 15. (Kiemelés – K.-Sz. Z.)

²¹ HEIDEGGER, *Bevezetés a metafizikába*, 41.

²² Vö. ehhez különösen Uő., 74–78. (Uő., *Einführung in die Metaphysik*, 153–159.). Fontos, hogy az erőszak (a *walten* igéből képzett *Gewalt*) itt nemcsak a ’lebírás’, hanem egyben a ’működés’ jelentésében értendő: „Itt az erőszak-tétel (*Gewalt-tätigkeit*) szónak lényegi értelmet adunk, ami alapvetően túlnyúlik a szó köznapi jelentésén, miszerint az többnyire olyasvalamit fejez ki, mint pusztá nyersség és önkény. Ez utóbbi esetben az erőszakra azon terület felől tekintenek, ahol a létezés mértékét a kiegyezést és a közös gondolkodást

vüli azonban éppen hogy nem lokalizálható: Heideggernél „otthonlamban”, Benjaminsnál pedig eleve csak valamiféle *kivételként* nyilvánul meg (nem lehet felismerni, „kivéve egészen rendkívüli hatásait”). Schmittnél, első pillantásra legalábbis úgy tűnik, más a helyzet, hiszen a kivételes állapot számára konkrét politikai valóságot jelent, mégis érdemes szem előtt tartani ezt a kitélt, ugyanis – noha részint (vagy inkább: látszólag) eltérő összefüggésekben – mind a rendkívüli kérdés(esség)ként való meghatározása (például egyik leghíresebb, Theodor Däubler egy költeményéből kölcsönzött definíciójában: „der Feind ist unsere eigne Frage als Gestalt”),²³ mind a kísértetiesség képzele fontos helyeken bukkan elő diskurzusában.

Schmitt számára a kivételes állapot tehát, egyebek mellett vagy akár elsődlegesen, az általános és az eseti vagy konkrét közötti törést vezeti be vagy inkább teszi láthatóvá. Amint az fentebb szóba került, ez a törés (amely nyílyban nem más, mint maga a döntés – tehát aktív értelmű is lehet, illetve innen nézve, megfordítva, a döntés sem korlátozható valamiféle partikuláris intenció kivitelezésére) egyfelől az általános (a rend, például a jogrend) fenyegetéseként vagy potenciális negációjaként (vagy ezekben) nyilvánul meg, ugyanakkor számtalan összefüggés kínálkozik az életműből annak alátámasztására, hogy megfordítva is hasonló a helyzet: az általános, a törvény maga is fenyegeti a rendet (amely, Schmitt elsősorban a harmincas évektől használt fogalmával élve, valójában csakis *konkrét* rend lehet), éppen azáltal, hogy – pontosan e téren kevesebbet nyújtva a „kivételes állapotnál” – képtelen kezelni vagy leírni azt, ami voltaképpen fennáll. Fontos továbbá, hogy a kivételes állapot sem nélkülözi valamiféle (konkrét) „rend” mozza-

illető megegyezés adja meg [olyasvalami, mint a liberális parlamenti demokrácia »örök beszélgetése« Schmittnél?], és ennek megfelelően minden erőszakot szükségképpen csak zavarként és sértésként értékelnek.” (HEIDEGGER, *Bevezetés a metafizikába*, 77.). Az uralkodó említéséhez lásd még Heidegger Schmitthez írt levelét a „nomosz baszileusz” jelentőségéről (Schmitt a szuverén azon sajátosságát, hogy benne felfüggesztődik a jog és az erőszak közötti különbségtétel, egyebek mellett ezen a Pindaros 169. töredékéből vett kifejezésen demonstrálta, lásd ehhez AGAMBEN, *Homo sacer*, 42.) *Heidegger and Schmitt*, Telos 1987/nyár, 132. Schmitthez és Heideggerhez lásd még Jacques DERRIDA, *Politik der Freundschaft*, ford. Stefan LORENZER, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2000, 330–336.

²³ Carl SCHMITT, *A cella bölcsessége* = Uő., *Ex Captivitate Salus*, ford. TÉCHET Péter, Attraktor, Máriabesnyő–Gödöllő, 2010, 57. („Az ellenség önmagunk testét öltött kérdése”); Uő., *Glossarium*, Duncker & Humblot, Berlin 1991, 217.

natát: politikai értelemben sokkal inkább a konkrét rend és norma közötti törésre vezethető vissza, és nem párosul feltétlenül valamiféle kezelhetetlen anarchia állapottal.

Csak címszószerűen kiemelve Schmitt néhány idevonatkozó elképzelését: a (nem csak jogi) gondolkodás szükségszerű szituativitásának tézisére,²⁴ az írásos alkotmánnyal szembeni kételyeire (ezt a „törvénykező” államtipusban az organizatorikus és eljárásjogi szabályozásra korlátozná),²⁵ illetve a fogalmak általánosan „polemikus” természetére vonatkozó feltevéseire lehetne utalni. Az a diskurzus, amely – éppen ezért – nemcsak leírja, hanem alakítja vagy létrehozza a fennálló politikai rend viszonyait, abban az értelemben nem is tekinthető fogalmi keretnek, hogy használatának szabályai és érvénye egyedül a konkrét (politikai) realitásból, a jogi és társadalmi rend immanenciájából eredeztethetők,²⁶ melyektől elszakítva pusztá, üres formulák csupán. Ahogyan *A politikai fogalmában* olvasható, „minden politikai fogalom, képzet és szó *polemikus* értelemmel rendelkezik; konkrét elmentésséget (*konkrete Gegensatzlichkeit*) tartanak szem előtt, konkrét helyzethez kötődnek, melynek végső következménye (a háborúban vagy a forradalomban megnyilvánuló) barát/ellenség-csoportosítás, és *üres és kísérteties absztrakciókká* válnak, ha ez a helyzet megszűnik” (PF 21–22/18.; második kiemelés – K.-Sz. Z.). Schmitt ebben az összefüggésben mégsem egyszerűen a „halott betű” iránti – a 20. században többek közt totalitárius vagy radikális diskurzusokra jellemző – kétely kultúrtörténetileg ugyancsak terhelt gesztusát újítja fel, hanem sokkal inkább egy – bár ő ezt ritkán vagy nem nyíltan teszi – nyelvelméletileg is leírható konzekvenciát von le a „kivételes állapot” tanából: a fogalmak „konkrét rendje” felől nézve ugyanis az általános, a norma voltaképpen a nyelv grammatikailag vagy szótárilag leírható referenciális rendszere, és ez az, ami irrelevánsnak vagy működésképtelennek bizonyul. Az aktualitásától (referencialitásától) elválasztott, mintegy gram-

²⁴ A szituativitásról mint Schmitt gondolkodói alkatának fontos sajátosságáról lásd Hasso HOFMANN, *Legitimität gegen Legalität*, Duncker & Humblot, Berlin 1964, 12.; Helmut QUARITSCH, *Einleitung. Über den Umgang mit Person und Werk Carl Schmitts = Complexio Oppositorum*, szerk. Helmut QUARITSCH, Duncker & Humblot, Berlin, 1988, 21.

²⁵ CARL SCHMITT, *Legalitás és legitimitás*, ford. MÜLICZA Katalin és mások, Attraktor, Máriabesnyő–Gödöllő, 2006, 34.

²⁶ Vö. például CARL SCHMITT, *Az európai jogtudomány mai helyzete*, Gazdasági Jog 1944/5., 4–5.

matizált nyelv és a referenciális dimenzióban gyökerező (vagy még inkább azt performatív úton megteremtő) nyelvi esemény vagy akció közötti közvetítés vagy kontinuitás az, amit a szituatív, inkább a „kivételeből”, mint a „szabályból” kiinduló gondolkodás lehetetlennek ítél.

A minden referenciális konkretizációtól, szituatív (illetve, ami Schmitt-nél majdnem ugyanaz: polemikus) meghatározottságtól független rend (politikai, de egyben nyelvi-fogalmi rend) normatív, mely normativitás nem más, mint a konkrét valóság-összefüggések felfüggesztése: az ilyen norma, amely – ahogyan Paul de Man mondaná egy nyíltabban nyelvelméleti összefüggésben – „mint olyan sohasem létezhet”, ám amely nélkül „nem gondolható el szöveg”,²⁷ kísérteties módon, fenyegetésként vetül rá a cselekvés vagy a diskurzus valóságos, *azaz* politikai dimenzióira. Hogy miben áll közelebb-ről ez a fenyegetés Schmittnél, az könnyen megválaszolható kérdés: az általános (és épp emiatt üres) fogalmak azért nevezhetők kísértetiesnek, mert egy konkrét rend fogalmakban is kifejeződő sajátosság formáját vagy „alakját” mossák el – márpedig a forma- vagy az alakteremtés Schmittnél, mint az a későbbiek folyamán még többször is előkerül majd, nélkülözhetetlen mozzanata, sőt létoka magának a „politikainak”, hiszen mind a barát/ellenség megkülönböztetés, mind a fogalmak „polemikus” meghatározottsága, maga a *polémosz* is ide vezethető vissza. (Ahogyan egyébként Heideggernél is, többek közt az imént már párhuzamként előcítált írásban, ahol a hérakleitoszi polémosz az ember és a létező közötti „vitaként” nyer leírást: az ember akképp lép elő léteiben, hogy megkísérli a létezőt is „létére hozni, azaz *határai közé és alakjába beállítani* [*in sein Sein zu bringen versucht, d. h. in Grenze und Gestalt stellt*]”. Kiemelés – K.-Sz. Z.).²⁸ Forma, alak, „Gestalt” nélkül nincs jog, nincs nyelv, nincs politika. Aligha véletlen, hogy Schmitt számtalan helyen kitüntetett szerepet bíz a „láthatóság” kritériumára: valamely rend csak azáltal nyilvánul meg, ha adott egy olyan instancia, amely – mintegy az általános és egyedi közötti törés okán szükségessé váló „missing link”-ként – közvetíti a realitáshoz, méghozzá azáltal, hogy látható (érzéki és, ami szintén nagyon fontos Schmittnek, nyilvános) formát teremt, s e forma révén voltaképpen reprezentálja is magát a rendet. Schmitt államfogal-

²⁷ PAUL DE MAN, *Az olvasás allegóriái*, ford. FOGARASI György, Ictus, Szeged, 1999, 394.

²⁸ HEIDEGGER, *Bevezetés a metafizikába*, 74.; Uő., *Einführung in die Metaphysik*, 153.

ma is elhelyezhető ilyen keretben (mint formateremtő közvetítés a jog és a realitás között, aminek teológiai mintája az erkölcs és a realitás közé helyezett Isten), legideologikusabb korszakában pedig a statikus-politikus állam és az apolitikus „nép” közötti konkrét összekötő kapocs funkciójában talált így helyet – „politikus-dinamikus elem” gyanánt – a „mozgalomnak”,²⁹ amelyet a Harmadik Birodalom számos tekintetben sokkal többre értékelt, mint a puszta (és túl absztrakt) államot magát.

Arra az itt szinte kényszerítően felvetülő kérdésre, hogy miként illeszkezhethet bele az egyedi, kivételes eset, a döntés abba a rendbe, amelyet létrehozott és amelyben tovább működik (vö. V 77.), ezen a ponton persze nem kézenfekvő a válasz. Benjamin *Az erőszak kritikájáról*ban például a modern parlamentarizmus hanyatlását vezette vissza erre a problémára, amikor megállapította, hogy a parlamentáris rend elfojtja az őt létrehozó s fenntartásában továbbra is ott munkálkodó erőszakra való tudását („elhalványul benne az erőszak lappangó jelenlétének tudata”),³⁰ arról a – „jogteremtő” – erőszakra való tudását, amelyet „képvisel”, vagyis *reprezentál* (*die in ihnen repräsentiert ist*). Benjamin ideidézése nem véletlenszerű, ugyanis Schmitt szintén (bár egészen eltérő módon és egészen eltérő megoldást kínálva) a reprezentáció fogalmából kiindulva tesz kísérletet a kérdés megválaszolására, melynek nehézsége, mint az fentebb szóba került, nem kis mértékben abból fakad, hogy a reprezentáció olyan felfogását kell érvényesítenie, amelyet nem hatástalanít a konkrét és az általános dimenziói közötti kapcsolat szétszakítása. Schmitt így nem indulhat ki például a jelenlévő és a távollévő, a jelölő és a jelölt kétszínűségéből.

Az így előálló dilemma megvilágításához Schmitt reprezentációfogalmának három összefüggését érdemes röviden érinteni. Elsőként azt a feltételezést, melynek értelmében a fennálló (jog)rend konkrét mivolta messze menőig meghatározza e rend struktúráját is. Sőt mintegy bele van írva magába a struktúrába: a rend konkrét formája nem fogható fel egy (absztrakt) struktúra, valamiféle üres váz valamely esetleges aktualizálásaként, amely tehát máshogyan is lehetséges volna, hiszen, amint azt például a szuverenitás elemzése és különösen a szuverénnek mint személynek ebben betöl-

²⁹ Carl SCHMITT, *Staat, Bewegung, Volk*, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1933, 12. Lásd még a *Politikali teológia* 1933-as második kiadásának előszavát. (PT 8.)

³⁰ BENJAMIN, *Az erőszak kritikájáról*, 41–42. (Uő., *Gesammelte Schriften*, II/1., 190–191.)

tött funkciója implikálja, a konkretizáció magának a struktúrának a része. A *Politikali teológiában* például ez az oka annak, hogy Schmitt használhatatlannak ítéli a szuverenitásfogalom liberális megközelítéseit, amelyek a szuverenitást az állam helyett a jognak tulajdonítják, illetve egyáltalán a fogalom kiküszöbölésére tesznek javaslatot. Amint azt a Hugo Krabbe és Hans Kelsen vonatkozó elképzeléseiről nyújtott kritika (vö. különösen PT 9–11.) itt egyértelművé teheti, Schmitt éppen a normafogalom kiterjesztésében látja a szuverenitás elmélete számára leküzdendő akadályt, és aligha véletlen, hogy később is az a teoretikus számít majd fő ellenfelének, aki „tisztá jogtanában” az államot a jogrenddel azonosítja, valamint külön fejezetet szentel a személyfogalom „felbomlásának”, arra hivatkozva, hogy a személy jogi értelemben pusztán egy megszemélyesítés („A »személy« csak megszemélyesítő egységes kifejezése a kötelességek és jogosultságok nyalábjának”), illetve „norma-komplexumok” kifejeződése.³¹ Schmittnél a szuverénnek – aki ebből a szempontból formálisan akár a hegeli jogfilozófiai meghatározásához, a kortársi környezetet tekintve pedig részint a „karizmatikus” hatalomgyakorlás weberi modelljéhez közelíthető³² – konkrét sze-

³¹ Vö. Hans KELSEN, *Tiszta Jogtan*, ford. BIBÓ István, ELTE Bibó I. Szakkoll., Budapest, 1988, 29–30., 65. Az alkotmány „öréről” folytatott nevezetes, 1931-es vitájukban természetesen Schmitt az, aki személyre (az államfőre), és Kelsen az, aki testületre (az alkotmánybírószágra) bízna ezt a szerepkört. Vö. Carl SCHMITT, *A birodalmi elnök mint az alkotmány őre*, ford. CSERNE Péter, valamint Hans KELSEN, *Ki legyen az alkotmány őre?*, ford. FODOR Bea – JAKAB András = *Államtan*, szerk. TAKÁCS Péter, Szent István Társulat, Budapest, 2003, 260–332. A vitához lásd többek közt VARGA Csaba, *Paradigmaváltás a jogi gondolkodásban* és PACZOLAY Péter, *Ki az alkotmány őre? = Carl Schmitt jogtudománya*, szerk. Cs. KISS Lajos, Gondolat, Budapest, 2004, 308–322., illetve 358–371.; valamint POKOL Béla, *Jegyzetek Carl Schmitt és Hans Kelsen vitájához*, Világosság 2005/10., 83–90. Schmitt egy három évvel későbbi előadásának címe szerint egyenesen *A Führer oltalmazza a jogot*. A problémához vö. még Christian J. EMDEN, *Carl Schmitt, Hannah Arendt, and the Limits of Liberalism*, Telos 2008/tavaszi, 110–134.

³² Az állam – csak az uralkodó személyében valóságossá váló – személyszerűségéről, illetve az uralkodó nélküli nép mint „formátlan tömeg” és az „állam” fogalmi szembenállásáról Hegelnél lásd Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *A jogfilozófia alapvonalai*, ford. SZEMERE Samu, Akadémiai, Budapest, 1983², 302–304.; a „karizmatikus” hatalomgyakorláshoz lásd Max WEBER, *A politika mint hivatás* = Uő., *A tudomány és a politika mint hivatás*, ford. GLAVINA Zsuzsa, Kossuth, Budapest, 1995, 56–58. Kelsen szuverenitásfelfogásához lásd KELSEN, *Tiszta Jogtan*, 65–66., illetve (az állam szuverenitásának relativitásáról) 75–85.; továbbá Uő., *Az államelmélet alapvonalai*, ford. MOÓR Gyula, Bíbor, Miskolc 1997, 47–48.; Uő., *A szuverenitás fogalmának változása*, ford. RIMLER János – FALUHELYI Ferenc = *Államtan*, 602–614.

mélynek kell maradnia (legalábbis konkrét értelemben személyszerűnek), hiszen aligha támaszkodhat annak a jogrendnek a legitimációjára, amelyet döntésében felfüggeszt, így azokra a normákra sem, amelyek (jogi-politikai) ágensként meghatározzák. Mivel „a jogeszme önmagában nem alkalmazható (*sich nicht aus sich selbst umsetzen kann*)”, hiszen „semmit sem árul el arról, ki is alkamazza”, a törvénytövegből nem lehet arra következtetni, hogy melyik „magánszemély (*individuelle Person*) vagy hatóság (*konkrete Instanz*)” ragadja magához a döntés autoritását (PT 16/37.), miközben „a jogi élet valósága számára az a fontos, hogy ki dönt”. (PT 18/40.)

A szuverén döntése, ami nélkül a jogrend működésképtelen, nem vezethető vissza a jogrendre és nem vezethető le abból – e paradoxon nélkül viszont nem létezhet jogrend. Nem maradhat említetlenül, hogy (egyéb tényezők mellett) ez a paradoxon szolgáltatott – igaz, csupán rövid ideig³³ – indokot Schmitt számára 1934-ben ahhoz, hogy a „jog oltalmazójának” meggett „Führer” pozíciójában a hatalmi ágak egyesítését legitimálja. Az új államban eszerint azért szűnik meg az egymást örökös gyanakvással ellenőrző törvényhozás, kormányzás és jog hármass konstellációja, mert vezetője mint igazi vezér mindig egyben „bíró” is: a jog immár nem lehet független az igazságosságtól, mely igazságosság a nép élethez való jogából nyeri legitimitását, méghozzá – amint azt egy Hitler-beszéd vonatkozó passzusaival illusztrálja – egy olyan meghatározott, konkrét *pillanat*ból, amely mintegy maga tette felelőssé a „Führer”-t a német nemzet sorsáért.³⁴ Ez azonban inkább csak ideologikus, bár nem teljesen kívülről ráerőszakolt olvasata vagy alkalmazása a *Politikái teológia* szuverenitásfogalmának – persze az eddig megállapítottakat magára Schmittre is vonatkoztatva az ilyen, konkrét alkalmazás lehetősége arról tanúskodik, hogy ez a lehetőség nem marad teljesen külsődleges eleme a „kivételes állapot” diskurzusának.

Noha az összehasonlítás csak önálló tanulmányban kivitelezhető, kimerítő elemzést igényelne, melyről itt le kell mondani, a második pontban mégis érdemes utalni arra, hogy az a – látencia eltérő szintjein nyomon követhető – vita, amelyet Benjamin *A német szomorújáték eredetében* a *Politikái teológia* szuverenitáselméletével, majd ezt követően Schmitt különböző

³³ PETHŐ Sándor, *Norma és kivétel*, MTA Filozófiai Intézet, Budapest, 1993, 231.

³⁴ Vö. Carl SCHMITT, *A Führer oltalmazza a jogot* (1934) = Uő., *A politikái fogalma*, 228.

pontokon Benjaminsal folytat, éppen a személy strukturális jelentőségét illetően világítja meg Schmitt egy fontos előfeltevését. *A német szomorújáték eredetében* a szuverenitás elméletét tárgyaló részében,³⁵ az értekezés azon pontján tehát, ahol Benjamin a legnyíltabban kapcsolódik Schmitthez, lényegében az a felismerés vezet a *Politikái teológia* koncepciójának implicit felülbírálásához, amely a barokk „eszkatológia” hiányát egyfajta történetelméleti katasztrofizmusra vezeti vissza. Noha innen nézve formálisan akár amellet is lehetne érvelni, hogy az anorganikus allegorikus jelentésalkotás Benjamin-féle koncepciója bizonyos értelemben felfogható a Schmitt-féle decizionizmus sajátos analógiájaként (lásd például a következő sokat idézett kijelentést az allegorizált tárgy önkényes jelentéséről: „azt, hogy mit jelentsen, az allegória készítője szabja meg”),³⁶ a transzcendens túlvilág történelmi üressége, minden világszerű vonatkozástól megfosztott, vákuumjellegű jelentésnélkülisége a barokk uralkodó szuverenitását éppen a kivételes állapot *kizárására* korlátozza Benjaminsal.³⁷ Benjamin elemzése éppen a szomorújáték uralkodójának *döntésképtelenségére* fut ki, az uralkodói hatalom és az uralkodás képessége közötti ellentmondásra, olyasvalamire tehát, ami – a *Politikái teológia* fentebb már idézett kezdőmondatára gondolva – Schmittnél per definitionem kizárja a szuverenitás lehetőségét (a szuverén azért szuverén, mert tud dönteni). Az uralkodó bukása Benjamin szomorújáték-koncepciójában azt implikálja, hogy ez a döntésképtelenség abból ered, hogy a barokk történelemtapasztalatban (amely persze valójában már a VIII. történetfilozófiai tézist előlegezi meg) tulajdonképpen nem lehet különbséget tenni kivételes és normális állapot között. Ha a barokk történelemfilozófiai katasztrofizmus abból fakad, hogy a kivétel lesz szabállyá, akkor nem lehet dönteni: az, hogy a szomorújáték határozatlan uralkodóit Benjamin ábrázolásában tőlük független erők rángatják (a ingadozó „fizikai impulzusoktól” az udvari cselszövő fontos figuráján át magáig a „történelemig”), valamint az, hogy Benjamin tulajdonképpen Schmittől másolt

³⁵ Vö. a továbbiakhoz Walter BENJAMIN, *A német szomorújáték eredete*, ford. RAJNAI László = Uő., *Angelus novus*, különösen 242–250. (Uő., *Gesammelte Schriften*, I/1., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974, 243–251.)

³⁶ BENJAMIN, *A német szomorújáték elmélete*, 387. („an Bedeutung kommt ihm das zu, was der Allegoriker ihm verleiht”: Uő., *Gesammelte Schriften*, I/1., 359.)

³⁷ Vö. ehhez még Horst BREDEKAMP, *From Walter Benjamin to Carl Schmitt, via Thomas Hobbes*, ford. Melissa THORSON HAUSE – Jackson BOND, *Critical Inquiry* 1999/2., 259–260.

„tételmondata” („A szuverén képviseli [*repräsentiert*] a történelmet.”) a szuverén reprezentációkarakterét nem valamiféle rendre, hanem magára a történelemre vonatkoztatja, azt sugallja, hogy ez a reprezentáció szükségszerűen azon mindent átható teatralitás kontextusában valósul meg, amelynek képzelete végigvonul Benjamin egész értekezésén.³⁸ Ez a teatralitás (a szuverén nem az, aki dönt, a szuverén maga a reprezentáció) ugyanis nyilvánvalóan a voltaképpeni politikai akciót (vagy legalábbis annak értelmét vagy jelentését) is semlegesíti.

Az, hogy Schmitt majd 1956-ban, a *Hamlet oder Hekuba* című könyvében, ahol – egyfajta implicit választ adva Benjamin szomorújáték és tragédia közötti különbségtételére, valamint különös módon voltaképpen az egész majdani úgynevezett „New Historicism” programját megelőlegezve – a tragédiát a valóságnak, a „kornak” a (szín)játékba való „betöréseként” értelmezi, sejteti, hogy Benjamin barokkfelfogását éppen ebben az összefüggésben ítéli elégtelennek. Noha megjegyzendő, hogy a „betörés” eme mozzanata, amely amúgy magának a kivételes állapotnak a koncepcióját is meghatározza (hiszen itt a normatív jogrendbe maga az élet, a konkrét történelmi realitás hatol be), nem hiányzik Benjamin történetelméleti munkáiból sem (például az idő kontinuitását és egyben a fennálló viszonyokat megtörő vagy megszakító „Most” messiási pillanatára lehetne hivatkozni a történetelméleti tézisekből),³⁹ Schmitt mégis ebben a tekintetben tartja kiigazítandónak a történelem és a szomorújáték viszonyáról alkotott elképzelését. Nyilván nem véletlen, hogy a vita középpontjában a döntésképtelenségnek az európai kultúrtörténet számára legemblematikusabb figurája áll: Schmitt egyebek mellett arra tesz kísérletet, hogy ezt a döntésképtelenséget a szuverén bábszerű, teátrális meghatározottsága helyett a *Hamletet* meghatározó politikai konstellációra vezesse vissza. A munka függelékében olvasható Benjamin-kommentár államelméleti pedantériával, politikatörténeti okokra hivatkozva igyekszik cáfolni a szomorújáték-könyv teatralitáskoncepcióját és Hamlet-értelmezését,⁴⁰ arra hivatkozva, hogy a Benjaminnál

³⁸ Erről részletesen lásd Samuel WEBER, *A döntés mint kivételes eset*, ford. SZABÓ Márton, Világosság 1999/12., 31–33.

³⁹ Vö. BENJAMIN, *A történelem fogalmáról*, 971–973. (Uő., *Gesammelte Schriften*, I/2., 702–704.)

⁴⁰ Hamlet az egyetlen olyan „emberi alak” a korban, aki „megfelelt az új-antik és középkori megvilágítás belső ellentmondásának, amilyennek a barokk látta a melankolikus

tulajdonképpen *kivételesen* említett Hamlet különbözősége a német szomorújátékoktól valójában az angol és a kontinentális politikai helyzet eltéréseiből magyarázható, közelebbről abból, hogy Shakespeare Angliájában a szuverén állam korántsem volt olyan erős, mint Európa nagy monarchiáiban.⁴¹ Schmitt ezen ellenvetése, illetve az egész vita persze jelen összefüggésben csupán azt hivatott alátámasztani, hogy, úgy tűnik, Schmitt szuverenitáskoncepciója éppen a mögötte rejlő reprezentációfogalom tekintetében szorul védelemre. Azt az eshetőséget kell ugyanis elhárítania, hogy a szuverén perszonális reprezentativitása teátrális értelemben vett reprezentációnak bizonyulhat. A szuverén személyszerűségét tehát nemcsak valamiféle aktualizált „jogi személy” perszonifikációs képzetétől kell elhatárolni: a szuverén nem is színész a történelem szomorújátékában.

Harmadikként végül kiemelendő, hogy a Schmitt-féle szuverén döntése, a normához való viszonyának minden paradoxitása ellenére, nem jelenti minden tekintetben az általa hatástalanított, felfüggesztett vagy zárójelbe tett rend tagadását.⁴² Noha az a magyarázat, mely szerint a szuverén feladata – Benjamin szomorújátékainak zsarnokaival szemben – nem a kivételes állapot elhárítása, hanem valamiféle kitartása, tartós fennállásának megal-

embert”. De Hamlet is néző marad: „Hamlet az egyetlen, Isten kegyelméből való néző; de nem az, amit játszanak neki, hanem egyes-egyedül saját sorsa tudja kielégíteni. Élete, ez a szomorúságának követendő példakép gyanánt nyújtott költői tárgy, kialakása előtt arra a keresztény gondviselésre utal, melynek ölében boldog létre váltanak át szomorú képei. Csak ilyen fejedelmi életben van megváltás a melankólia számára, mikor szembekerül önmagával. [...] Egyedül Shakespeare tudta kicsiholni a keresztény szikrát a melankolikus ember barokk, nem sztoikus és nem keresztény, álantik és álpictista merevségéből.” (BENJAMIN, *A német szomorújáték eredete*, 356. A *Hamletről* mint szomorújátékról lásd még itt Uő., 331.).

⁴¹ Vö. CARL SCHMITT, *Hamlet oder Hekuba*, Diederichs, Düsseldorf–Köln, 1956, 62–65.; illetve Uő., *Der Leviathan...*, 119–122. Schmitt egy levelében (Hansjörg VIESEL, *Jawohl, der Schmitt*, Support, Berlin, 1988, 14.) egyenesen azt állítja, hogy az 1938-as *Der Leviathan...* a maga egészében tulajdonképpen Benjaminsnak adott válasznak tekintendő. Benjamin és Schmitt reprezentációfogalmainak szembeállításához a fenti összefüggésben lásd még Johannes TÜRK, *The Intrusion*, Telos 2008/nyár, 84–85. A probléma átfogóbb megközelítéséhez érdemes bevonni Hans-Georg Gadamer a játék és az „esztétikai látszat” viszonyának kérdését középpontba állító Schmitt-kritikáját: Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Gondolat, Budapest, 1984, 343–344. Utóbbihoz vö. még Roy BEN-SHAI, *Schmitt or Hamlet*, Telos 2009/nyár, 92–95.

⁴² Lásd erről, a Benjaminnal való összevetés kontextusában WEBER, *A döntés mint kivételes eset*, 28.

pozása volna, nem nevezhető minden tekintetben találónak,⁴³ a kivételes állapot felőli döntésnek Schmittnél is valamiféle katasztrófaelhárítás az egyik funkciója: az olyan katasztrófáké, amelyek az *államot* annak létében fenyegetik. A *Politikai teológia* nyitófejezetében Schmitt éppen erre hivatkozva tesz világos különbséget kivételes állapot és anarchisztikus káosz között: a kivételes állapotban, ahol a „az állam a jog eltűnésekor is fennmarad (*der Staat bestehen bleibt, während das Recht zurücktritt*)” (PT 5/18.), továbbra is van rend, bár ez a rend nem legális, nem jogrend, hanem a fennálló, a konkrét realitás, akár a valóságos élet (vagy az élet feletti hatalom) erőviszonyain alapul.⁴⁴

Nem nehéz belátni, hogy Schmittnél, aki alkotmány- vagy államjogásként, politológusként (és alighanem „teológusként” is) az „államban” azonosítja azt a rendet, amelyet a legális gyakorlatnak kell szavatolnia és fenntartania, az ilyen értelemben vett rend kettős feltételen, a fennálló jogi és/vagy erőviszonyok és valamely legális forma összekapcsolódásán alapul, és ebben az értelemben akár úgy is lehetne fogalmazni, hogy az ezt szavatoló dimenzió szerepére a politika még nagyobb eséllyel pályázik, mint a pusztá jog. Aligha véletlen például, hogy a weimari köztársaság válságában, majd a hatalomváltásban feltáruló (amúgy Schmitt által tevékenyen alakított) legitimitásproblematika 1932–1933 körül nemcsak Schmitt jogász gyakorlatának, hanem politikaelméleti előfeltevéseinek öngazolását meghatározza. Maga a „Preußenschlag”-ot megelőző jogvita egyben jogelméleti pozíciók harca is volt, amely bizonyos értelemben Schmitt döntésfelfogását igazolta,⁴⁵ míg a *Legalitás és legitimitás*-ban és később visszatekintően máshol is Schmitt olyan vészjelzésként, *Notschreik*-ként jellemezte a weimari alkot-

⁴³ BREDEKAMP, *I. m.*, 259.

⁴⁴ Éppen ezért az általános és az egyedi közötti törés tehát nem feleltethető meg „a törvényes rend normalitása és a kivételes állapot káosza” (HORKAY HÖRCHER Ferenc, *Carl Schmitt decisionizmusa és a klasszikus erényetika* = *Carl Schmitt jogtudománya*, 324.) közötti ellentétnek. A kivételes állapot ugyanis „nem az anarchia helyzete, hanem [...] jogrend nélküli tényleges rend” (SZIGETI Péter, *A decisionizmus két terepe Carl Schmittnél* = *Carl Schmitt jogtudománya*, 342.). Vö. még ehhez PETHŐ, *I. m.*, 138.; PAN, *I. m.*, 57–58.

⁴⁵ Lásd erről DYZENHAUS, *I. m.*, 2–3.; illetve Ernst Rudolf HUBER, *Carl Schmitt in der Reichskrise der Weimarer Endzeit* = *Complexio Oppositorum*, 33. A weimari politikai berendezkedés természetesen alapvető módon meghatározta Schmitt politika- és államelméletének fogalmi kereteit is, lásd erről például PETHŐ, *I. m.*, 109–117.

mány megmentésére irányuló „kétségbeesett kísérletét”, illetve az azt „oltalmazó” birodalmi elnök alkotmányos szerepéről nyújtott értelmezését, mely arra volt hivatott felhívni a figyelmet, hogy az olyan (hanyatló) jog, amely elutasítja a barátira és ellenségre vonatkozó kérdés megválaszolását (vagyis lemond a formatív politikai megkülönböztetéről), képtelen lesz megvédeni az államot a „legális forradalmaktól” – például az olyan, nemcsak a kor Németországában illusztrációra lelő esetekben, amikor egy legálisan hatalomra jutott párt becsukja maga mögött a legalitás ajtaját, vagyis „legális módon mellőz[i] a legalitás elvét”.⁴⁶ Jacob Taubes szerint például mindez egyenesen azt tanúsítja, hogy 1932-ben Schmitt volt az egyetlen, aki észlelte, hogy voltaképpen mi az (egy „világméretű polgárháború”), ami készülődik, illetve voltaképpen már zajlik is az I. világháború óta.⁴⁷ A fennálló rend és az ennek formát szabni képes állam kettős feltételrendszere, persze, másfelől, nemcsak ilyen vészkiáltásokat alapozott meg: sok egyéb mellett ezzel is magyarázható, hogy nem sokkal később Schmitt úgy vélte, Hitler új konkrét rendet megalapozó, nem is igazán illegális hatalomra jutása után nem tud Hitler ellen érvelni.⁴⁸ Mi több, éppen ekkor kerül kitüntetett helyre (és váltja le többek között a „döntést”) elméleti szótárában a „rend” fogalma – amúgy nem egyedi, hiszen például Jüngernél is megfigyelhető módon.⁴⁹

Kicsit távolabb lépve az imént felidézett időszakról, amelynek viharai nem képezhetik jelen elemzés központi tárgyát, általánosságban is elmondható, hogy Schmitt történelemfelfogásában a katasztrófa elhárításának (vagy elhalasztásának) mozzanata⁵⁰ legalább olyan meghatározó, mint a kivételes állapot radikális döntéskarakteréé, sőt ha lehet, még nyíltabb eszkatológiai dimenziót nyer. Schmitt idevonatkozó, sokat idézett fogalmát, a *katekhónt* Páltól, a Thesszalonikiakhoz írott második levélből kölcsönzi, ahol a kifejezés arra az instanciára vonatkozik, amely a még Krisztus második eljövetele előtt megjelenni hivatott Antikrisztus („előbb be kell követ-

⁴⁶ Vö. SCHMITT, *Legalitás és legitimitás*, 40., 45. Lásd ehhez még Reinhard MEHRING, *Carl Schmitt*, Junius, Hamburg 2001, 54.

⁴⁷ TAUBES, *I. m.*, 138–139.

⁴⁸ DYZENHAUS, *I. m.*, 83.

⁴⁹ Vö. KROCKOW, *I. m.*, 107–108.

⁵⁰ A Hobbes-könyv szerint pl. a Leviatánban szimbolizált állam nem más, mint „szüntelenül megakadályozott polgárháború” (SCHMITT, *Der Leviathan...*, 34.).

keznie az elpártolásnak, és meg kell mutatkoznia a bűn emberének [ἄνθρωπος τῆς ἀνομίας – vagyis szó szerint a ’törvénytelenység vagy törvénytelen túliság emberének’], a kárhozat fiának, az ellenségnek” – 2Tesz 2,3.; a Szent István Társulat 1982-es kiadása alapján) fellépését tartóztatja fel, és amelyet a teológiai hagyományban olykor egyenesen a Római Birodalomban, vagyis ez esetben egy keresztény szemszögből affirmatív módon ábrázolt világi hatalomban azonosítottak: „Tudjátok azt is, mi késlelteti föllépésének idejét. A gonoszság titka már munkálkodik, csak annak kell még az útból eltűnnie, ami még késlelteti.” (2Tesz 2,6–7.) A *katekhón*, az, aki a bukást, a pusztulást, a törvénytelen állapotot vagy a világ végét tartóztatja fel, Schmitt számára is „az egyetlen híd, amely minden emberi történet (*Geschehen*) eszkatologikus megbénulásától egy a történelem feletti oly nagyszabású hatalom (*Geschichtsmächtigkeit*) felé vezet, mint amilyen a germán királyok keresztény császársága rendelkezett”.⁵¹ Ez a katekhontikus történelemszemlélet bizonyos értelemben tehát inverze vagy negatívja Benjamin „messianizmusának”, amely (*Az erőszak kritikájához*) az isteni erőszakot szigorúan a „megsemmisítésre” korlátozta. Benjamin – mint arról például a VI. történelemfilozófiai tézis tanúskodhat – mintegy kiiktatja a katekhón bizonyos értelemben evilági instanciáját, amikor a „történelmi materializmus” szintén valamiféle kivételes állapothoz/pillanathoz kapcsolt feladatát („A múltnak azt a képét rögzíteni, amely a *veszély pillanatában* hirtelen megjelenik a történelmi szubjektum előtt, ez a történelmi materializmus dolga.” [Kiemelés – K.-Sz. Z.] egy olyan Messiás képze felől legitimálja, aki „nemcsak megváltóként jön el, hanem az Antikrisztus legyőzőjeként”, méghozzá egy olyan *ellenség*gel szemben, aki *eddig még mindig győzött*.⁵² Schmitt-

⁵¹ Carl SCHMITT, *Der Nomos der Erde*, Duncker & Humblot, Berlin, 1997, 29. Vö. még például Uő., *Historiographie in Nuce* = Uő., *Ex Captivitate Salus*, 23.; Uő., *Glossarium*, 63.; Uő., *Politikai teológia*, II., 63–64. A fogalomhoz lásd még Norbert BOLZ, *Charisma und Souveränität* = *Der Fürst dieser Welt. Religionstheorie und Politische Theologie*, I., szerk. Jacob TAUBES, Schöningh–Fink, Paderborn, 1985², 255–262.; Paul HIRST, *Schmitt's Decisionism*, Telos 1987/nyár, 22.; BREDEKAMP, *I. m.*, 252–253.

⁵² BENJAMIN, *A történelem fogalmáról*, 964. Az I. tézis hasonlata, amelyet Benjamin a „történelmi materializmus” és a Kempelen-féle sakkozó automata között állít fel, melyet valójában egy a gépben elrejtett törpe kezel, mintegy ennek a sémának a tükrös ellenpontját adja: „Mindig a »történelmi materializmus« nevezetű bábu fog nyerni. Bármivel szemben megállja a helyét, ha szolgálatába fogadja a teológiát, amely manapság köztudomásúlag kicsi és csúf, és amúgy sem szabad szem előtt lennie.” (Uő., 961.)

nél viszont a földi hatalom, leginkább nyilvánvalóan az állam, nagyon is képes szembeszállni az ilyen ellenséggel: ennek az ellenállásnak pedig nem lehet más a feltétele, mint az, hogy a fennálló rend konkrét formát öltön. Ez a forma ráadásul „élő forma”: az állam annyiban nevezhető formának, amennyiben egy közösség (nyilvános) életének kölcsönöz alakot („az alkotás értelmében formává válik”; „Form im Sinne einer Lebensgestaltung” – PT 14/33.),⁵³ ami azt is jelenti, hogy a háborúban legyőzendő ellenségről való döntést is egyedül annak érdeke határozza meg (és igazolja), hogy a fenyegetett fél „megőrizze az élet saját, létszerű fajtáját (*eigene, seinsmäßige Art*)” (PF 19/15.) – az ellenség voltaképpen nem más, mint egy (voltaképpen e fenyegetés által politikaivá tett) közösség életét meghatározó, kifejező vagy előállító sajátos, „létszerű” forma megkérdőjelezése.

Az így felfogott „forma” és a reprezentáció politikai fogalma között kölcsönös feltételes viszony van (ami azt is jelenti, hogy a forma elevenése Schmitt számára egyáltalán nem zárja ki azt, hogy nincs forma reprezentáció nélkül): a reprezentáció formát teremt (mi több: csak a reprezentáció teremt formát), sőt a Schmitt számára releváns értelemben reprezentációról csak akkor lehet beszélni, ha ez formateremtésként valósul meg. Az, hogy Schmitt nem sokkal a *Politikai teológiát* követően, az először 1923-ban megjelent, ma sokat idézett *Römischer Katholizismus und politische Form* című írásában⁵⁴ egy olyan, nem-szemiotológiai reprezentációfogalom reaktiválására tett kísérletet, amely nem teszi lehetővé a jelen- és távollét dimenzióinak formális elhatárolását – amelyben tehát a reprezentáció egyben prezentáció is –, valójában a szuverenitáselmélete mögött rejlő nyelvi dilemma kezelésének (nem feloldásának) egyetlen lehetőségéről tanúskodik.

⁵³ Vö. ehhez még Michael MARDER, *Carl Schmitt's „Cosmopolitan Restaurant”*, Telos 2008/nyár, 34–38.

⁵⁴ Carl SCHMITT, *Römischer Katholizismus und politische Form* (1923, 1925²), Klett-Cotta, Stuttgart, 1984.

VAJDA KÁROLY

Életszerűség és véletlenszerűség

Az irodalmi esemény fakticitása

Az kétségtelenül Arisztotelész érdeme, hogy az irodalmat a maga teljességében kiszabadította annak a tilalomnak a hatálya alól, melyet Platón részint az irodalmi megnyilvánulásoknak az igazság egy bizonyos koncepciójához fűződő sajátos viszonyára, részint pedig a homéroszi epika kettősségére alapozott. Utóbbi ugyanis a görög klasszika korára egyszerre volt időtlen és kultúrtörténeti anakronizmusai okán idétlen. Platón dialógusaiban rendre ki is fejt, hogy az elragadtatottság állapotában irodalmi beszédmódra váltó dalnok vagy rhapszodosz nincs birtokában valódi szakmai tudásnak, múzsaí avatottsága nem szakavatottság,¹ s ezért dalnoki jártasságának tudományos jelentősége sincs,² sőt az irodalmi, a múzsaí beszédmód az isteneket nem csak külső megjelenésükben antropomorfizálja, de belső motivációik és gondolkodásuk tekintetében is, így gyarlónak láttatja őket,³ amivel aláássa az ősi rendet, következésképpen száműzendő mind a tudományok látóköréből, mind pedig az ideális város falai közül. Arisztotelész diszkrétten, ám mégis megejtő következetességgel véghezvitt fundamentálpoeológiai alapvetése Platón irodalomellenes tételeire úgy mér kettős csapást, hogy abból további fogalomalkotási és rendszerezési kényszer fakad. A megszülető poeológia az irodalmat egyrészt τέχνη-ként, másrészt ποιήσις-ként, tehát a még megformálatlan, s ezért alakatlan ὤλη-t az alakosság létállapotába, a μορφή-ba eljuttató tevékenységként határozza meg, vagyis egyfelől a kézművességgel, másfelől pedig az alkotással, az előállító anyagformálással hozza analóg viszonyba. Ez pedig metafizikai kontextusba vonja az iroda-

lom jelenségeit, s azon kihívással szembesíti a poeológiai gondolkodás megalapítóját, hogy a költészetet a metafizika rendjébe szedje.

Az arisztotelészi τέχνη-analógia, azaz kézműves párhuzam, ez kétségtelen, episztemológiai záloga volt annak, hogy az irodalom végül is fölvett nyerhetett a filozófia látókörébe, hiszen a Szókratész által tökélyre vitt μαίευτική csak annak az ismeretnek a megszületésénél bábáskodhatik, amely a készségek szintjén bizony már megfogant. Ha tehát az irodalom jelenségei nem bizonyulnak diszponibilisnek, ha nem kerekedhetik föléljük az emberi értelem anyagformáló, szemrevételező szándéka, lényeglátásból fakadó ötlete, magyarán mondván, tehát görögül szólva: ideája, akkor nem tartozhatnak az emberi bölcsélet tárgykörébe sem. Arisztotelész a kézműves analógiával tehát épp az episztemológiai ellenérveket fosztotta meg érvényüktől. Ugyanakkor az irodalom ποιήσις-ként, azaz par excellence megformálásként történő meghatározásával le is zárta az irodalom fogalomtörténetének azon szakaszát, mely az irodalmat a dalnokok ihletettségével, s egyúttal, mert egyszóval a Múzsák isteni jelenlétével (μουσική) kapcsolta össze.

Ugyanakkor az irodalom jelenségeinek kézműves analógiához kötése dichotómiák olyan hosszú és megbonthatatlan oksági láncolatát föltételezi, mely furcsamód nemcsak összeköt, de bizony meg is bont, el is választ. Valójában máig képtelenek vagyunk az irodalmi folyamat egészét átfogó fogalmakat alkotni, sőt alkalmazni sem. A kézműves analógia központi fogalma, közép- és egyszersmind kiinduló pontja ugyanis az irodalmi mű, vagyis a művészi tett ténye, tényleges valósága, az *arte factum*. A rendelkezésünkre álló terminusok, ahogyan a mögöttük álló koncepciók is, vagy e mű megalakításának, azaz a műalkotásnak, vagy pedig hatásainak, tehát a műélvezetnek, a különböző szemszögű műértésnek egyes mozzanatait tematizálják. A poeológia metafizikai meghatározottsága azzal szembesít tehát, hogy az irodalom jelenségei vagy a mű *causa finalis*a, vagy pedig *causa efficiens*e felől szemlélhetők. Márpedig e két aspektus közt nem áll fönn semmilyen szinoptika, lévén szó egyazon folyamat két különböző irányáról: a műalkotás a már kész, teljességébe eljuttatott műből következtethető vissza, azaz történelmi képzet, míg a mű hatása történet, a jelenben zajló olyan nyilvánosságot konstituáló folyamat, mely a rekonstruált eredet eredőjének másik végpontjánál emelhető csak a tudományos megfigyelés látókörébe.

¹ Resp., 599a.² 599a – 601b 7.³ 401b.

Tisztán kell látnunk azt is, hogy a fundamentálpoeológiai alapvetésnek az irodalom történetjellege és nyilvánossága szempontjából talán leg-súlyosabb következménye Platón azon tételének átvétele, mely szerint az irodalom utánzás (μίμησις). Arisztotelész ugyan kiszakítja az utánzás kérdését a valóság-valótlanság oppozíciójából, amikor mind episztemológiai, mind pedig antropológiai szempontból igazolhatónak véli a μίμησις-t, s az emberi nem, s főként a gyermekkor tanulási folyamataiban betöltött szerepét hangsúlyozza, így vonva párhuzamot némiképp saját, a költészet finalitására vonatkozó elméletével, amennyiben az utánzás ösztönéből fakadó cselekedetek fölötti öröm ösztönző erejét tette az utánzás forrásává.⁴ Ám ez nem változtat sem azon, hogy maga Arisztotelész is központi jelentőséget tulajdonít a μίμησις-nek, sem azon, hogy az utánzás fogalmát nem pusztán átörökíti, maga is örökségbe kapja. Márpedig ez arra kényszeríti, hogy a valóság és a valótlanság,⁵ a fakticitás és a fikcionalitás dichotómiáját is átvegye, áttemelje, átültesse, beleplántálja, beleojtsa a poeológia gondolkodásba.

A 20. század irodalomelmélete ugyan – többek között az irodalmi művek autoreferenciájának teorémájával – igyekezett lazítani a valóság és a fikció egymást kölcsönösen kirekesztő kettősségének merev viszonyán, de csak mérsékelt sikerrel, illetve következetességgel: még a recepcióesztétika megközelítésében is egymás kölcsönös „dialektikus” vonatkozási horizontja maradt a két, egymást kölcsönösen kizáró, de legalábbis erősen megkérdőjelező fogalmi képzet.⁶ Nem csoda tehát, ha a fikcionalitás és valóság bipolaritása máig oly erősen él tovább az irodalomelméleti köztudatunkban, hogy még az irodalom fogalmának esszenciális definíciójánál is meghatározó szerephez juttatjuk.

Ám ha már épp az utánzás kérdésébe bonyolódunk így bele, akkor járjunk is a végére! Vessük magunkat az utánzók után! Engedjünk tehát – no persze csak színleg – az ismeretelméleti és embertani érdek vagy érdeklődés dichotomikus nyomásának, s heurisztikus jelleggel, mintegy mimézist mímelve tételezzük föl, hogy az irodalom a realitás utánzása, a valóság fikcionális játékban színre vitt alakoskodás, azaz nem más, mint a realitás változ-

⁴ De arte poetica, 1448b 4–14.

⁵ Amennyiben a lehetőség még híján van a megvalósultságnak, valótlán.

⁶ Vö. Hans Robert JAUSS, *Zum Problem des dialogischen Verstehens = Dialogizität*, szerk. Renate LACHMANN, Fink, München, 1982, 11.

tató, alakváltozatokat életre hívó ismétlődése! Ezzel máris Moses Mendelssohn nyomába szegődtünk, aki Platón kései, talmudista tanítványaként igazán dicséretes következetességgel halad Arisztotelész nyomdokán, amikor hangot ad azon meggyőződésének, hogy a művészet utánzás, s ha tökélyre viszik, akkor, ha rövid időre is, azt az érzetet kelti, hogy már nem is utánzással, hanem egyenesen az utánzottal van dolgunk. Ez persze csalás vagy legalábbis csalás, *Betrug*, alludál Mendelssohn egyszerre a szélhámosság büntetőjogi tényállására és a házastársak közti hűtlenségre, ám a maga részéről inkább az *esztétikai illúzió* elnevezését javasolja.⁷ A porosz Maimonidész az *illúzió* fogalmát a középlelatin *in-ludere* felől érti, és az irodalmi történetekre történő ráhangolódásként gondolja el. Olyasféléképp, amiként az alkalmi kvartett tagjai hangolódhatnak rá egymás játékára, hogy közös darabot játszassanak. Azaz Mendelssohn, noha alapjában egyet ért, egyet kénytelen vele érteni, hiszen elméleti alapvetés következménye, szabadulna is a platonikus megfogalmazás bizonyos konnotációitól. A művészetek ámitása csalás ugyan, de e csalás nem megrövidít bennünket, épp ellenkezőleg bővíti, kiteljesíti szellemi terünket. Mendelssohn ugyanakkor az irodalmi illúzióval összefüggésben arra is rávilágít, hogy az utánzó érdeklődésünket csakis azzal vonja, vonhatja magára, azzal érdemli, érdemelheti ki, ha az utánzottat önmagában láttatja, amennyiben a tökélyre vitt utánzás áttöri, sőt összetöri és el is mossa az utánzó és utánzott közti egzisztenciális határ disztinkciós védőgátjait. Hisszük, hogy amit látunk, az az is, aminek látjuk.⁸

Az irodalmi folyamatoknak ez az optimális esetben tökéletes illuzórikussága az irodalomtudományban ugyanakkor sajátos határozatlansági relációt generál. A színművészetet élvező Szókratészt megfigyelő Arisztotelésznek ugyanis értenie, tehát vizsgálnia kell, miért dörzsöli a kezét Szókratész idegesen, azaz az irodalomelméleti dráma pontosan azzal kezdődik, hogy az épp zajló színjátékot és annak hatását egyszerre kellene nyomon követnünk. Ugyanakkor a dráma teoretikus, kontemplatív megközelítésének egyetlen

⁷ Moses MENDELSSOHN, *Von der Herrschaft über die Neigungen* = Uő., *Ästhetische Schriften*, Meiner, Hamburg, 2006, 11. §, 88.

⁸ „Womit soll uns also der Nachahmer interessieren? Ich weiß ein einziges Mittel. – Er muß die Illusion so weit treiben, daß wir die Sache selbst, und nicht die Nachahmung zu sehen glauben.” Moses MENDELSSOHN, *„Die Idealschönheit“* = Uő., *Ästhetische Schriften*, 29.

módja van csak: nézni kell. Ha azonban nézni, követni kezdjük a drámát, ráhangolódunk, illúziója érvényességi körébe vonódunk. Arisztotelész tehát valójában nem képes a dráma hatása alá kerülő Szókratészt irodalomelméletileg, tehát a dráma részeseként vizsgálni. Kívülállóként módjában áll persze fiziológiai hatásokat megfigyelni: például a pulzusát, agyi hullámaint mérheti akár egzakt módszerekkel is, magához a drámai történéshez viszont csak úgy fér hozzá, ha maga is a drámát élvező recipienssé válik. Ám mihelyst maga is befogadóná válik, irodalmivá váló horizontján kívül reked a *kint is és a bent is* dichotómiája. Léven maga is az illúzió hatása, sőt hatálya alatt, megszűnik számára a valóság és a fikcionalitás kettőssége, azaz fölszámolódik mindaz, ami a fundamentálpoeológiai alapvetésből eddig következett. Arisztotelész részesévé válik annak a kísérletnek, amelynek pedig alanyának kellene lennie, s nem a tárgyának. Lám, a teoretikusság azon alapkövetelményét sem tudja teljesíteni, hogy külső szemlélője legyen annak, amit megfigyel. Kísérlete tehát maga a kísértés, ha ellenáll neki, el nem vehet, ha ellenállását földadja, földoldódik benne, illudál. Az esztétikai határozatlansági relációnak ezt a dilemmáját a legszabatosabban talán épp Gombrich fogalmazza meg *Művészet és illúzió* című könyvében, amikor lapidárisan arra a megállapításra jut, hogy képtelenség egy időben át is engednünk magunkat egy illúzióknak és vizsgálni is azt.⁹

Ha tehát valóban kiutat keresünk ebből a helyzetből, ha szabadulni akarunk a hagyományos irodalomelmélet metafizikai implikációitól, akkor ez aligha lehetséges másképpen, mint a poeológia alapfogalmainak földadásával. Be kell látnunk, hogy a metafizikai eredetű poeológia alapvető hiányossága, illetve helyesebben hiányos alapvetése nem véletlenül válik – ha nem is kizárólag, de kétségtelenül nagyon szemléletes módon – épp az illúzió határozatlansági relációjában nyilvánvalóvá. Az illúzió teljessé válása az az irodalmi momentum, az a mozzanat és egyben pillanat, amikor a *kint* és *bent*, a fikció és fakticitás kettőssége megszűnik. Márpedig ebben a pillanatnyi mozzanatban nem csak az alkotói tudat megtervezte hatásmechanizmusok diszponibilitásába vetett arisztotelészi hitnek a korábbi elragadtatottsági elméleteket fölszámoló tétele válik erősen kétségessé, amennyiben épp

⁹ Ernst Hans GOMBRICH, *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Phaidon, Köln 1967, 200.

a hangsúlyosan illuzórikus élményként konstituálódó „esztétikum” hozzávetőleges azonossága bizonyul vizsgálhatatlannak, kimutathatatatlannak, s így visszaigazolhatatlannak, de bizony maga az utánnás művészi, tehát művi valóságának biztos tudata is, hiszen az a természet, az a realitás, melyre vonatkozólag az irodalom világa, világstruktúrája, fenomenológiai és ontológiai föltárultsága fiktívként és műviként realizálódhatnak, nincs, nem létezik: a recipiens nem egyszerűen csak „el”-van a maga műélményében, hanem egyszersmind annyiban recipiens, tehát irodalmi módon létező önmaga, amennyiben irodalmi élményében, létezése irodalmiságában benne van. Az irodalom a mendelssohni illúziótan felől szemlélve (is) létezésünk egy specifikus módja. Épp ebből fakad inkommenzurabilitása is.

Ha szabad a metafizika fogalmiságától nem teljesen függetlenedő Gadamer egyik fogalmát módosítanunk, az irodalmi létezés kezdete, inicializáló mozzanata az átváltozás, mely a létmélet felől eszmélve nem poeológiai képződménybe való átváltozásként gondolódik el, mint Gadamernél, hanem ontológiailag értelmeződő élménybe történő váltásként, változásként. Az ontológiailag elgondolt *élményt* csak azért nem nevezzük *létezménynek*, vállalva az *élmény* szó fogalomtörténetének kétértelműségeit is, hogy ne terheljük neologizmusokkal a soron következő, tapogatózó gondolatmenetet. Az átváltozás jelenségében olyan két létmód közti átváltásról van tehát szó, amely fölött az ekként létező semmiképpen sem diszponál. Ezért nem beszélhetünk egyszerűen átváltásról, hanem átváltozásról. Az átváltozás éppúgy rajtunk kívül álló, általunk nem ellenőrizhető folyamatként gondolandó el, ahogy a származás vagy a fogamzás is.

Hogy rögtön példáját is adjuk az ilyen átváltozásnak, Kafka egyik rövid elbeszéléiséhez folyamodunk. Az elbeszéléshöz ugyanakkor nem műként viszonyulunk, hanem olyan történészként, ahol a poeológiai látásmódban a holt metaforával szövegnek, tehát egyfajta szövetnek, szálakból szőtt anyagnak látott és láttatott, mert hogy nevezett, műalkotás-fogalomtól nem egyszerűen a partitúra kevésbé terhelt és szabadabb fogalmi térségekbe mutató képze irányába vonatkoztatunk el, hanem végleg el is fordulunk a mű fogalmától. Nem írást értelmezünk, hanem irodalmat. Létezőmódot. Az itt-lét egy specifikus létmódját. Az irodalmi elbeszélést olyan létmódot lehetővé tevő eseményfolyamatként értjük tehát, melynek kezdeti, inicializáló eseménye épp attól az, ami, nevezetesen esemény, hogy az előbb említett

átváltozás mikéntjét írja le. Ahogyan a *fejlemény* a fejlődés következménye, a *teremtmeny* a teremtésé, *olvasmány* az olvasásé, *hagyomány* az átörökítő meghagyásé, úgy esik meg velünk is az átváltozás eseménye, azzal a lényeges különbséggel, hogy az eseményt előidéző eset esése velünk esik meg. Mi magunk esünk az átváltozás során létezésünk egyik létmódjából a másikba. Az esés dinamikájában egyszersmind rá is hagyatkozunk arra a benne-való-lét-re, melynek illuzórikussága nem egyszerűen egy mű esztétikai minőségéből, belevalóságából fakad, hanem a benne-való-lét *benn*-jének ránk vonatkozó, imperativusként értelmeződő bele-valóságából. A még recepciója kezdetén tartó recipiens a bele-való, a specifikusan irodalmi benne-való-lét megszólítottja, ahol a bele-valóság nem minőség, hanem kiőség, a létező tulajdonképpeniségének magától, tehát a recipienstől értődősége.

Az elbeszélést néhány apró korrekciótól eltekintve Tandori Dezső fordításában idézzük. Az egyik (csillaggal jelölt) helyesbítés abból a fordításoknál meglehetősen gyakori okból vált hermeneutikailag szükségessé, hogy a fordító egyértelműnek értett és fordításában értet is egy ambiguitást.¹⁰

Hazatérés

Megjöttem hát, átvágok a pitvaron, körülnézek. Apám régi udvara. *Pocsolyával* a közepén. Régi, használhatatlan szerszámok, összedobálva, elzárják a padlás-lépcsőhöz vezető utat. A macska ott lapul a korláton. *A játék hevében egyszer* botvégre tekeredett, szakadt ruhafoszlány libben a szélben.* Megérkeztem. Ki fogad majd? Ki vár a konyhaajtó mögött? A kéményből füst száll, főzik vacsorára a kávé. Meghitt-e, otthon érzed-e magad? Nem tudom, nagyon bizonytalan vagyok. Apám háza, igen, de hidegen sorakozik egymás mellett ez, az, mintha minden csak a maga dolgával törődne, amit egyrészt elfelejtettem, másrészt sosem ismertem. Mit segíthetek, mi vagyok nekik, még ha az apám fia vagyok is, a régi gazdái? És nem merek kopogtatni a konyhaajtón, csak messziről fülelek, nem hallok semmit, csak egy könnyű óraütést, vagy legalábbis azt hiszem, hallok, gyerekkorom napjaiból. *Hogy egyébként mi történik a konyhában,* az ott ülők titka, megőrzi előlem. Minél tovább *tétovázik az ember az ajtó előtt,* annál *idegenebbé válik.* Mi lenne, ha most kinyitná valaki az ajtót,

¹⁰ A korrekciókat dőlt betűkkel jelezzük.

és valamit kérdezne? Nem olyan lennék-e én is, mint aki meg akarja őrizni a titkát?¹¹

Az elbeszélés vallomás, a múlt idővel való szembenézés. A német eredeti a magyar fordításban nyelvi okokból megszólaltathatatlan *figura etymologica*-val is él. Az *otthon* németül *Heim*. E szó családi szállást jelent, s derivátumaiban attól függően, hogy a szemlélő benn van-e vagy kívül reked, a meghittség, bennfentesség, illetve az ismerethiányból fakadó félelem képzei fogalmazódnak meg. A *heimlich* németül az jelenti, amit a magyar *titokban* kifejezés, osztrákul viszont és esetünkben is a német *heimisch*-sal azonos értelemben áll, s *otthonost*, a *Geheimnis* viszont már titkot, az *unheimlich* pedig félelmetest jelent, mert ami ismeretlen előttünk, attól szorongunk csak igazán. A hazatérés elbeszélése az a már célzásként a német nyelvű címben is jelölt fordulat (*Kehre*), mely az otthon és a titok (*Heim*, illetve *-heim*) körül zajlik. A kafkai egyperces ugyanis egy fordulat elbeszélése.

A recepciót megnyitó átváltozás lényegi mozzanata, hogy az esemény horizontja egyes szám első személyű látóköri. Ezen áthaladva a recepciós folyamat végéig irodalmian létezőnk, nincs visszaút. Természettudományi analógiával élve az eseményhorizonton túlról nem tér vissza semmi. Azon áthaladva nincs már többé a *kint*-nek jelentősége, értelmezhetetlen, az inkluzivitás extremitásának teljében exkluzív, mindent kizár, ami nem vonódott az irodalmi megnyilvánulás kinyíló, kitárulkozó és kinyilatkozó immanenciájába. Irodalmi létezésünk sajátsága tehát, hogy éppúgy megvan a maga immanens, világias struktúrája, mint annak a nem irodalmi itt-létezésünknek, mely a recepció idejére meghatározó jellegét, hermeneutikai érvényét veszti.

Az elbeszélés szukcesszív folyamatának jellegzetessége, hogy az elbeszélői perspektívával már az eseményhorizonton való átlépés pillanatában, mozzanatában azonosulunk, miközben a perspektíva mögötti tudást és önértelmezést lehetővé tevő ismeretek az elbeszélés szukcesszív folyamatában nyílnak csak meg előttünk. Inicializáló eseményünk, irodalmian ebben-az elbeszélésben-benne-való-létünk egybeesik egy elbeszélt eseménnyel, megérkezésünkkel. A kései hazatérés nosztalgikus szituációjában a távol-

¹¹ Franz KAFKA, *Elbeszélések*, ford. TANDORI Dezső, Európa, Budapest, 1973, 436.

ról érkezés distanciájának belső dimenziója egyszerre értelmeződik térben és időben. A falusi környezetbe való visszatérés és a halott szülők iránt érzett gyász tompasága egyként sejteti e távolság valódi léptékeit. A családtörténet, a szülők halálának traumája ugyanakkor implicit módon tematizálódik. Nincsenek feleslegesen egyértelmű mondatok, megfogalmazások. A család-történet eseménysora paradox módon annál eseményyszerűbb, annál közvetlenebb, minél inkább irodalmi jelenükből fejlődik, sejlik föl. Emlékezés és eszmélés így válnak az önmegszólító belső monológ dialogizáló beszéd-módjában irodalmi gondolkodásunk megbonthatatlan alapjává.

Lássuk példaként irodalmi létezésünk terét, a kertkaputól a ház tornácaig és a konyha bejáratáig tartó teret. Az udvar azért is régi, mert megőrizte a gyermekkor emlékeiből fakadó fölismerhetőségét, de régi azért is, mert eladták, eladtuk. Ennek pedig előfeltétele, hogy az életmódjához, földjéhez ragaszkodó gazdálkodó, a mi apánk, már ne legyen ura saját életének. A gyermekkor helyszínének emlékezésből fakadó meghittsége a határozott névelő használata implikálja. Nem egy macska lapul a terasz korlátján, hanem *a* macska, mely lehet persze a ház körül élő mindenkori macska is, de lehet akár a gyermekkor emlékeiben élő macska is. Ez a fajta kifejtetlenül kifejlő ambiguitás hatja át az egyszer botvégre tekeredett ruhafoszlányt is. Bár döntünk kellene, mégsem tudhatjuk, hogy az *egyszer* itt idő- vagy módhatározóként értendő-e (hogy Tandori tudni vélte, s időhatározóként *valahá-*nak fordította, félő, nem különösebben fordítói érény). Kérdéses tehát, hogy gyermekkorra történő emlékezés, vagy a jelenkor látványa dominál-e? A mi játékunk emléke-e, vagy a házba a szülői hagyaték fölszámolása után beköltöző új tulajdonosok gyermekének friss élményéé? Utóbbi mellett szól, ám nyilván nem dönt, hogy a szabadban hagyott ruhaanyagok fennmaradása időben korlátozott, bajosan mérhető hosszú évtizedekben, tehát nehezen illeszkedik a gyermekkorra való emlékezés életszerű szituációjába. Az életszerű fogalma itt persze nem az utánpótlás felől értendő. Nem azért és annyiban életszerű az irodalomban bármi is, amennyiben hasonlít a való életre, hanem ahogy célszerű az, ami célra visz. Az irodalmi életszerűség az irodalmi létezés ittlétként, ontikusan fogalmazva életként történő konstituálódásának föltétele. A gyermekkorra történő emlékezés irodalmi létezésünk során annyiban életszerű, amennyiben egy adott irodalmi élet eseményfolyamatának szerves része, sőt szervesítő, az életfolyamat narratíván megragadható ese-

ménysorát kikristályosító mozzanata. A ruhafoszlánynak a mi saját gyermekkorunkból származtatása, azaz életszerűsége ellen emel szót, ha nem is vétót, a határozott névelők korábbi sorának határozatlan névelő általi hirtelen megtörése is. A többértelműség ugyanakkor fennmarad, ahogy nem oszlott széjjel a macskával kapcsolatban sem. Az elbeszélés amphibolikus jellege irodalmi létezésünk immanencia-struktúráinak föltárulkozottságát erősíti a nyitottság, a több eshetőségre, azaz eseménylehetőségre való nyitottság megőrzésével.

Ezen a ponton a vallomások hangvétele önmegszólításba csap át. Az az irodalmian létező, akivé átváltottunk, az elbeszélés eseményhorizontján átlépve az irodalmi létezés életszerűségébe, önvizsgálatot tart, az eddigi elbeszélés igazságmértékét mérlegeli. A gyerekkorból itt maradt, az új tulajdonosok által megőrzött tárgyak meghittsége nem az időbeli távolság közvettségében oszlik széjjel, hanem épp a visszaemlékezés megelevenítő, múltat föltáró, a jelennel interpretáló ereje révén. Kiderül, hogy az atyai tárgyak titokzatossága nem új keletű. Nem arról van tehát szó, hogy az ismeretlenség bennfentességében a házban, immáron az ő otthonukban ülő, abban otthonos új lakók mindennapjaiban váltak a számunkra idegenné. Kiderül, hogy már eleve azok voltak. Nem csak a felejtés vesztegetheti el ugyanis az elbeszélés szerint a gyermekkor meghittsége. Az is nyilvánvalóvá válik, hogy eleve mindig is a német *heimlich* szó regionális többértelműségének erőterében oldódhatunk csak föl életünk benne-valóságaiban. Az otthon az otthonosságában növekvő gyermek elől el is rejt dolgokat. A gyermek már eleve olyan ismeretség, olyan személyes ismeretek (*Kennen*, *Kunde*) gyümölcse (*Kind*), mely elől épp ezek az ismeretek hallgatódnak, rejtődnek el, amiképp a szó etimológiája is. A gyermekkor otthonossága épp az elrejtő titokzatosság és a fölfedő, fölfedezhető, megnyilatkozó nyitottság, nyíltság teljességében zajló igazságtörténet. Az apa apaságából és a fiú gyermekiségéből fakadó titkok, titkolózások paradox módon konstituáló részei az otthonosságnak. A hazatérő, azaz mi magunk, nem azért térülünk és fordulunk sarkon az elbeszélés végén, mert a gyermekkor emlékei nem őrződtek meg, nincsenek megérinthető közelségben, hanem épp azért, mert az otthonosság nem állapot, hanem olyan történet, melyhez az eltitkolás, ha tetszik a tágabb és a szűkebb intim szférák szubtilis egymásba ágyazottsága is szükséges. Márpedig esetünkben épp a titkok megőrzésének, tehát eltitkolásának és ismeretének,

őrzésének kényes egyensúlya bomlik meg a szülők halálának traumájában. Az otthonosság életszerűsége csak a hazatérő és az ismeretlen, titokzatos otthoniak esetében adott, mert adódó, máig zajló folyamat. Csak ők képesek immár arra, hogy őrizni akarják az otthonosságukból, intimitásukból fakadó titkaikat, a halott apa már nem. Ezért válik a hazatérés kettős fordulattá.

E fordulat a recepció folyamatának vége is egyben. Ilyeténképpen meg lehetőségen hangsúlyos. Arisztotelész azt mondaná, katartikus. Őt ugyanis még félelemmel vegyes főnntartásokkal töltötte el az irodalmian bennevaló-lét eksztatikussága. Az irodalommal szembeni Platón táplálta bizalmatlanság bizonyosságában másra aligha is törekedhetett, mint az eksztázisba torkolló érzelmektől való megtisztulásra.

LŐRINCZ CSONGOR

Az eskük hálójában

Esemény, ígéret és szerződés Kleist
Die Marquise von O... című elbeszélésében

A nyilvánosság és a titok figurációi Kleist prózájában ismeretesen kardinális szerepet játszanak. Ezek az alakzatok gyakran a (sértett) intimitás, továbbá a szexuális, jogi, társadalmi immunitás mozzanataival és a család, valamint a házasság problematikájával kapcsolódnak össze. 1800 körül a nyilvános és a magánszemély, a reprezentatív nyilvánosság és a magán autonómiájának szférája közötti különbségtétel a társadalmi élet összes területén mértékadóvá vált. A magán szférája az önmagát művelő polgári társadalom számára a szerelmi házasság és a család intimitásában testesül meg. Továbbá a felvilágosodástól kezdve a nyilvánosság az állam (a szuverén) és a társadalom közötti közvetítőként kommunikatív dimenzióvá válik, melynek történelemfilozófiai politizálása a „történelem” (mint „Kollektivsingular”) cselekvési és reflexiós terének kontaminációjában fejlék ki.¹ Kleist szövegeiben az a kérdés vetül fel, hogyan történik azon történelem, melynek történésjellege a szereplők cselekvése és reflexiója között tételezhető, ugyanakkor mediális-intézményes összefüggésbe íródik be. Továbbá: hogyan aktiválódik vagy idéződik meg az esemény eme virtualitása az irodalmi kommunikációban, milyen következményekkel jár például a szöveg performatív dimenziójára nézve?

E kérdésfeltevést jelen dolgozat Kleist *Die Marquise von O...* című elbeszélésének elemzésében próbálja ki. Ebben a novellában a márkiné nyilvános közzététele egy double bind-struktúrát idéz elő, sokféle implikációkkal

¹ Vö. Reinhart KOSELLECK, *Kritik und Krise. Zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1973.; Jürgen HABERMAS, *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*, Osiris, Budapest, 1993.; Wolf LEPENIES, *Melancholie und Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1972. A két utolsó szerző téziseinek lényeges korrekciójához vö. Gerhart von GRAEVENITZ, *Innerlichkeit und Öffentlichkeit. Aspekte deutscher „bürgerlicher” Literatur im frühen 18. Jahrhundert*, DVJS (49) 1975, Sonderheft, 1–82.

terhesen. A márkiné nyilvános felhívásának aktusa – melyben Amphytriont és Alkménét egyesíti magában, az igazság nyomában, mely egyszerre tartozik és nem űhozza – mindenfajta intim közösséget lerombol gyermekének ezen felhívás által megtalálni remélt nemzőjével. Ez az aporia Kleist szövegében számos kérdést vet fel: a felelősség és az ártatlanság (akár vallási színezetű) problematikáját, a közösség és intimitás kérdését, titok és nyilvánosság kapcsolatát, továbbá a titok genealogikus beágyazását, azaz feláldozását. Itt most előbb a márkiné hirdetése áll előtérben, mivel ez az említett double bind jegyében a lényeges diszkurzív kapcsolódásokat és jelentéstani konstellációkat mintegy önmagában tartalmazza.²

Kleist novellája a műfaj alapvető tulajdonságait inszcenírozza, illetve reflektálja – elmozdításuk folyamatában. Az „unerhörte Begebenheit” („hallatlan eset”, a novellisztikus fordulat) a műfaj elméleti reflexiójában (A. W.

² Meg kell azonban jegyezni, hogy a szöveg sok tekintetben az 1800 körüli (felvilágosodás és polgárság között) társadalmi-politikai változások allegóriájaként olvasható. Például az apa (az „ezredes”) eredetileg mintegy abszolutisztikus szuverénként viselkedik, aki bejelenti a rendkívüli állapotot („Az ezredes kijelentette övéi előtt, hogy mostantól úgy tesz, mint-ha nem volna családja.” Heinrich von KLEIST, *Elbeszélések*, ford. FORGÁCH András, Jelenkor, Pécs, 1995, 95. Vö. Heinrich von KLEIST, *Sämtliche Werke und Briefe*, II., szerk. Helmut SEMBNER, Hanser, München, 1993, 105.; az idézetek Kleist műveiből a következőkben zárójelben szerepelnek, a második lapszám a német kiadásra vonatkozik). Házi uralmát aztán a nyilvánossági kód és ennek morális funkciója akadályozza, ezután polgári család-apává változik, aki a magánjogi szerződéseket igazgatja (és itt mégis megőrzi hatalmát, a porosz Általános Tartományi Jognak megfelelően: „A házi vezetői hatalom minden korlátozása ellenére az integráló mozzanata maradt nemcsak a szociális, de a politikai alkotmánynak is a rendi állam értelmében”, Reinhart KOSSELLECK, *Preußen zwischen Reform und Revolution. Allgemeines Landrecht, Verwaltung und soziale Bewegung von 1791 bis 1848*, DTV, München, 1989, 64.). A rendek közötti határok feloldódása elkezdődött, a bensőre, a lelkiismeretre mint az ígéret alapjaira tett hivatkozásnak betudhatóan – másrészt a sajtó, a nyilvános kommunikáció növekvő szerepe révén. („Állam és család szerkezeti analógiáját” a házasság mint szerződés, mint társadalmi szerződés jeleníti meg. Vö. *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, II., szerk. Otto BRUNNER – Werner CONZE – Reinhart KOSSELLECK, Metzler, Stuttgart, 1975, 280–284. A házi uralomtól a szerződés jogi alakzatához vezető átmenethez vö. Immanuel KANT, *Az erkölcsök metafizikája*, ford. BERÉNYI Gábor, Gondolat, Budapest, 1991, 384–390.) A világképi összefüggések síkján arról a váltásról van szó, ahogyan a transzcendentális autoritások helyét (melyeknek az ígéretet kellene autorizálniuk és hitelesíteniük) a szerződés és a közvélemény veszik át. A médiaelméleti kérdésfeltevés kontextusában a történet mediális-archivációs feltételezettsége a történelemben és annak tudásalakzatai, egybeesésük és különbségük áll az előtérben.

Schlegelnél és másoknál), akárcsak a novellaírási praxisban (vö. Goethe: *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*) a keretadó társasági aspektusban intézményesítő vonásokat hív életre.³ Ezek később nem tűnnek el, hanem átfunkcionálódnak, hogy a „hallatlan esetet” (vagy ennek kulturalizációját) inszcenírozott jogi, nyilvános vagy politikai instanciákkal legalizálják vagy legitimálják. A „hallatlan eset” bevezetése a történelemben (*Historie*), illetve a kulturális tudásba egyre kevésbé választható el bizonyos mediális diszpozícióktól és lejegyzési mechanizmusoktól. Ez Kleistnél már abban jelentkezik, hogy az elbeszélő mint legitimáló instancia nem azáltal nyeri el funkcióját, hogy „saját maga által hallottakról ad jelentést”,⁴ hanem olvasottak – a felhívás – jelentkeznek elbeszélése kezdetén. Ezáltal éppen a legitimáció az olvasóközönséghez kerül át (mint harmadikhoz),⁵ a szöveg nar-

³ August Wilhelm Schlegel novelladefinícióját a *Die Marquise von O...* bizonyos értelemben követi, hogy aztán persze ki is fordítsa azt. Schlegel szerint a novella „érdeme” ebben áll: „valamit elbeszélni, ami a tulajdonképpeni történetírásban (*Historie*) nem kap helyet, és mégis általánosan érdekes. A történetírás tárgya az emberi nem tovahaladó munkálkodása; a novella tárgya tehát az, ami szakadatlanul történik, a mindennapi világfolyás, mely tárgynak nyilván meg kell érdemelnie a feljegyzést.” Továbbá: „A novella a történelmen kívüli történet, következőképpen különös (merkwürdig) eseteket beszél el, melyek mintegy a polgári alkotmányok és elrendelések háta mögött estek meg.” August Wilhelm SCHLEGEL, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst = Novelle*, szerk. Josef KUNZ, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1973, 44–45., 50. Fritz Lockemann szerint a novellisztikus történetmondás és keretezésének hatása abban áll, hogy „ellenében hat a társadalom feloldódásának, a fenyegető káosznak”, mely teljesítményt „egyesek áldozati tette idéz elő”. Fritz LOCKEMANN, *Die Bedeutung des Rahmens in der deutschen Novellendichtung = Novelle*, 339., 344. Ez az „áldozattevés” magától értetődően morális jellegű, mint már Goethénél is: „hogy az emberben erő rejtőznie, cselekedni jobb meggyőződésből, akár saját hajlama ellenében” (Johann Wolfgang von GOETHE, *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* = Uő., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, IV/1., szerk. Rose WILD, Hanser, München, 1988, 495.) Kleistelbeszélésének kapcsolatához Goethe *Unterhaltungen*-ját és ott képviselt morált illetően vö. Klaus SCHWIND, *Heinrich von Kleist: Die Marquise von O... Grundlagen und Gedanken zum Verständnis erzählender Literatur*, Diesterweg, Frankfurt am Main, 1991, 28–30.

⁴ Vö. LOCKEMANN, *I. m.*, 337.

⁵ Ez nyilván nem ártatlan vagy semleges olvasási alakzat: ezt mutatja a látens párhuzam az elbeszélő és a gróf között, amennyiben az utóbbi követként („angyal”) jelenik meg a márkiné számára, de olvasóként is szituálódik (és író alanyként). A gróf megkettőződik: egyszerre tettes és e tett követe (tanúja), azaz cselekvés és hír bizonyos értelemben egybeesnek (gyakran ír az elbeszélésben, gondolatban is, elsősorban leveleket). Tettes és követ megkettőződésének felel meg írás és olvasó tanúsítás konstellációja, ezeket ugyancsak nem lehet elválasztani egymástól.

ratív-mediális önprezentációja már meghatározatlan nyilvánosságot implicál. A tulajdonképpeni történetet már kezdettől fogva ez a nyilvános keret, a sajtó médiumában a nyilvánossá tett idő keretezi. Hogyan helyezhető el mármost a felhívás történelem, história és kultúra ezen hálózatában?

A márkiné hirdetése mintegy megismétli a traumatikus eseményt, amennyiben „legbensőbb érzését sebző természettel” bír (115., 127.; a tulajdonképpeni fájdalom nem a tettestől származik, hanem saját ígéretétől). Mint oly gyakran Kleistnél, itt is az esemény duplikátumáról, illetve a duplikátumról *mint* eseményről van szó. Az esemény megismétlődik, ezzel azonban archiválódik is, archivált eseménnyé lesz. E nélkül az archivált esemény nélkül talán nem is lehetne az „eredeti” eseményről beszélni, utóbbi ebben a nézetben archiváló eseményként is felfogható.⁶ Az esemény tehát archiválása révén lesz eseménnyé, anélkül, hogy ezáltal identikussá válna. Ez az összeszalazódás megfelel az új történetiség alapvető alakzatának, mely Koselleck szerint mint a cselekvési és reflexiók tér kontaminációja jelenik meg.⁷ Avagy médiaelméleti terminusokkal élve: az esemény lejegyzése (mely lehetővé teszi egyáltalán a róla való tudást) nem választható el magától az eseménytől.⁸ A tulajdonképpeni „cselekvés” a lejegyzés, az archiváció nélkül rejtve marad, illetve éppen az archivációban marad eltakarva. Kleist novellája végső soron ezen struktúra komplikációit mutatja be.

A következőkben tehát abból indulunk ki, hogy az elbeszélés tulajdonképpeni novellisztikus magját, a novella-szöveget az újságbeli felhívás (illetve a rá adott válasz) jelenti (de *mint* ismétlés),⁹ amelyet a szöveg a *különös*,

⁶ Archiváló és archivált esemény viszonyához vö. Jacques DERRIDA, *Az archívum kínzó vágya*, ford. LÉNÁRT Tamás, Kijárat, Budapest, 2008, 24–25.

⁷ Droysen így fogalmaz: „A történelem nem a történések összege, nem minden dolgok lefolysása, hanem tudás a megtörténtekekről”. Johann Gustav DROYSEN, *Historik*, szerk. Peter LEYH, Fromann-Holzboog, Stuttgart – Bad Cannstatt, 1977, 397. Vö. még *Uo.*, 484.

⁸ Vö. Cornelia Vismann utalásait Droysenre (de nem Koselleck vonatkozó munkáira): *Akten. Medientechnik und Recht*, Fischer, Frankfurt am Main, 2000, 245., 250. Az uralom temporalizációjához (kioldva az örökkévalóság dimenziójából) vö. *Uo.*, 142–143.

⁹ Vö. már Max Kommerell megállapításával: „Az első rejtélyes faktum nyitja a novellát. Egy újságbeli hír, amelyre nem volt példa a sajtóban.” Max KOMMERELL, *Die Sprache und das Unaussprechliche* = *Uö.*, *Geist und Buchstabe der Dichtung*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1944, 255. Vö. továbbá Gerhard NEUMANN, *Skandalon. Geschlechterrolle und soziale Identität in Kleists Marquise von O... und in Cervantes' Novelle La fuerza de la sangre* = *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*, szerk. Gerhard NEUMANN, Rombach,

hallatlan jelzőkkel jellemez. Ezzel egy inverzió, sőt kiazmus inszcenírozódik fikció és nem-fikció, keret és keretezett, privát és nyilvános között, ahol a novella a keretet vagy háttérét képezi a felhívás szövegéhez, de fordítva is (előtér és háttér ezen összekapcsolása jelentkezik például a narratív szinten az elbeszélő hang és az egyes szereplői diskurzusok között). Ez a novella-szöveg mint mise en abyme magába sűríti a műfaji problematika több elemét: a már említett keretadást, az elbeszélő viszonylagosított autoritását (amennyiben ő maga is idézi a szöveget), a tulajdonképpeni történés (problematisztikus) referenciális azonosíthatóságát és az időbeli konstellációk komplexumát (ismeretlen múlt; megkettőzött jövő: a találkozás és a házasság értelmében). Így az a cél, hogy a *nyelvi* stratégiát (a felhívását), az illokutív és diszkurzív-textuális struktúrákat, továbbá ezek referenciális és performatív következményeit és implikációit, valamint ellentmondásosságukat elemezzük, kevésbé a márkiné motivációján töprengjünk, ez ugyanis spekulatív jellegű marad.

A felhívás – a „novella” önszimulációja – lényegében *tanúság*ként jelenik meg, amely az időtlen exemplum (a „szeplőtelen”, illetve „tudattalan” fogantatás) és a közzétett, sőt lejegyzett időbeliség (a „mulandóság”) között

Freiburg im Breisgau, 1994, 162. Christa Bürger észrevétele is ebbe az irányba mutat, miszerint az „unerhörte Begebenheit” Kleistnél „mindkettőt átfogja, az elbeszélte történetet és a megjelenítette társiaságot”, vö. *Statt einer Interpretation. Anmerkungen zum Kleists Erzählen* = *Positionen der Literaturwissenschaft*, szerk. David WELLBERY, Beck, München, 1985, 97. Bürger idézi Herder *Adrastea* című művét is a nyilvános memoárok tudáspoétikai relevanciájáról: „Élet: ez erejének a megnyilatkozása; amit azonban lélek és kéz művelnek, arról az ész mozgékony evezője, a nyelv (*Zunge*) is beszélni akar. Ezen önmagáról folytatott révén világosítja fel önmagát a cselekvő; megtanulja önmagát idegen tükörben szemlélni, és [...] megosztani. Két személy lesz belőle, egyik, aki cselekedett és a másik, aki cselekvéseit most elbeszéli vagy leírja.” (Idézet folytatva – L. Cs.) Johann Gottfried HERDER, *Adrastea* = *Uö.*, *Werke in zehn Bänden*, X., szerk. Günter ARNOLD, Deutscher Klassiker, Frankfurt am Main, 2000, 212. A „mindent elmondani” posztulátumához Rousseau-nál és „a gyónási gyakorlat és feloldozás profanizációjához” vö. Hans Robert JAUSS, *Wege des Verstehens*, Fink, München, 1994, 53–54. Felvilágosodás és titok kapcsolatához vö. Manfred VOIGTS, *Thesen zum Verhältnis von Aufklärung und Geheimnis* = *Schleier und Schwelle. Geheimnis und Offenbarung. Archäologie der literarischen Kommunikation*, V/2., szerk. Aleida ASSMANN – Jan ASSMANN, Fink, München, 1998, 65–80.; Hans Jürgen LÜSEBRINK, *Öffentlichkeit/Privatheit/Geheimnis – begriffshistorische und kulturanthropologische Überlegungen* = *Geheimnis und Öffentlichkeit. Archäologie der literarischen Kommunikation*, V/1., szerk. Aleida ASSMAN – Jan ASSMANN, Fink, München, 1997, 111–123.

szituálódik, közöttük kell közvetítenie. A felhívás mint a hallatlan esemény tudósítása múltra vonatkozik, de jövőre is (mint egy „aevum” kinyilatkoztatója), ugyanakkor datálva is van. Ezekhez a pólusokhoz hozzárendelhetők továbbá a transzcendens módon garantált hit (melyre a márkiné igényt tart) és a profán, valamint mediatizált beszédaktusok ígéretre ráutalt ambivalens hitelességének instanciái. A novella – legalábbis azonban a márkiné – feladata mintegy az, hogy a transzcendens kinyilatkoztatást (vö. a gróf mint „angyal” benyomásával)¹⁰ a profán és nyilvános médiumban olvassa. Maga az olvasás mint egy ígéret, az adott szó korrelátuma történik meg és bonyolódik bele ennek komplikációiba.

Az egész szöveg textuálisitását és értelmezhetőségét innen nézve a következő összefüggés határozza meg: a felhívás tanúsítási struktúrája feszültségben áll a narrációval, amennyiben a tanúságtétel „nem redukálható szükségyszerű módon a narrációra”, a történetmondásra,¹¹ hanem jelenbeli létmódra irányul, ezt intenzifikálja. A narráció nem adódik közvetlen, szerves módon a tanúságtételből, hanem további közvetítési mozzanatot, a szerződés függvénye. Vagyis a történetyszerűséget (a kauzalitás mozzanatát) a szerződés konvencionális instanciája hívja létre, vélhetőleg szembe is kerülve ekképp a tanúságtétel performatív dimenziójával. Az „unerhörte Begebenheit” a történetmondást indukálja, de alá is ássa azt.

A felhívás ezek szerint performatív és referenciális érdekeltséget inszeníroz egyszerre, a nyelv performatív és kognitív dimenzióját, azaz az ígéretet és a szerződést kontaminálja. Elsősorban vallomásról van szó, egy valóban „hallatlan”, még inkább lehetetlen esemény gyónásáról, melyet a márkiné a nyilvánosság előtt tesz, az önigazolás céljával, hogy helyreállítsa saját (és a családja) becsületét. Eskü, melyben nem-tudását az esettel kapcsolatban tanúsítja, hogy hitelének bizalmat kölcsönözzenek. Olyan tanúság, mely éppen a nem-tudást közli, olyan tapasztalatról tanúskodva, melyet a tanú nem képes konstatív kijelentésbe fordítani, és ami számára traumatikus lehet (a szöveg ezáltal a tanúságtétel ősjelenetét prezentálja).¹² Jellemző módon ez az eskü nem performatív potenciából vagy képességből fakad, hanem egy

¹⁰ Az angyal funkciójához mint az örökkévalóság és a profán időbeliség (az „aevum” jegyében) közötti közvetítőhöz vö. VISMANN, *I. m.*, 154.

¹¹ Vö. DERRIDA, *Bleibe. Für Maurice Blanchot*, Passagen, Wien, 2003, 39–40.

¹² Vö. *Uo.*, 25., 40.

lehetetlen eseményből származik. Freud tételével azt lehet mondani, hogy a tudat egy emlékezeti nyom helyén keletkezik, olyan nyomén, mely csak következményeiben és ismétléseiben van jelen, hiszen elszenvedője nem élte át mint olyant.¹³ Pontosan egy rejtélyt vagy titkot tanúsítanak, de nyilvánosan, ennek következtében a gyónás alanya szereppel ruházódik fel (önapológia). Hitelessége számára nincs alibi és igazi tanú sem a nyilvánosságban, ez éppen a tettes, akit ugyanazon felhívás révén kell megtalálni.¹⁴ A gróf

¹³ Sigmund FREUD, *Jenseits des Lustprinzips* = Uő., *Studienausgabe*, III., szerk. Alexander MITSCHERLICH, Fischer, Frankfurt am Main, 1974, 235. Mivel a márkiné tanúságtétele rögtön szerződésé formálódik át (ennek minden jogi-társadalmi implikációjával együtt), úgy Freud mondata igazolódik, miszerint „egy emlékezeti nyom tudatossá válása és hátrahagyása egyazon rendszer számára összeférhetetlenek.” *Uo.*

¹⁴ A szöveg régi politikai problematikába írja be magát: „Szókratészt és Machiavellit politikai szempontból nem a hazugság zavarta, hanem a rejtett bűn problémája, vagyis az a lehetőség, hogy tanú nélkül is el lehet követni bűnt, amely így a tettes kivételével mindenki előtt rejtve marad.” (Hannah ARENDT, *A forradalom*, ford. PAP Mária, Európa, Budapest, 1991, 132.) A gróf azt kísérli meg, hogy megvonja ezt a fajta büntetést mások (éppen az áldozat) ismeretétől, amennyiben nem sokkal az eset után energikusan küzd a márkiné kezéért. Visszatérve azonban Arendthez: „A mi összefüggésünkben az a mérvadó, hogy a szókratészi tettes önmagában tanút hordoz, aki elől nem rejtőzhet el, hogy tehát olyan tettek nem léteznek, melyeket senki nem lát és ezért egyáltalán nem jelennek meg.” (Hannah ARENDT, *Über die Revolution*. Piper, München, 1983, 130.) Ez itt az erőszak láthatóságának régi posztulátuma, melynek betöltésével lehet csak erőszakról beszélni (vö. Anselm HAVERKAMP, *Kritik der Gewalt und die Möglichkeit von Gerechtigkeit. Benjamin in Deconstruction = Gewalt und Gerechtigkeit. Derrida – Benjamin*, szerk. Anselm HAVERKAMP, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1994, 33.). Persze ez nem érvényes pl. a holokausztra (talán ezért is vannak holokauszttagadók). És így Arendt idealisztikus végkövetkeztetése törekénynek bizonyul: „Bármennyire is eltávolodjon egy ember a társadalomból és bármit is műveljen, elhagyva emberektől és istenektől, mégis marad számára egy »közönség«, mely mint minden más közönség bármikor átváltozhat bírósággá, mely előtt számadással tartozik. Későbbi korok ezt a bíróságot, mely elől senki nem menekülhet, 'lelkiismeretnek' nevezték, ám nem gondolták meg, hogy ez a lelkiismeret, ha nem Isten hangjaként az emberben értik, nem működhet, ha emberek vonakodnak a gondolkodástól, ill. vonakodnak attól, hogy önmagukkal beszéljenek és érintkezzenek.” (ARENDT, *Über die Revolution*, 130–131.) Itt a lelkiismeret a harmadik szerepét játssza, mely a tettes tudatába telepíti magát, és ezáltal a címzés által újra helyreállítja a „tettet”, azaz stabilizálja kapcsolatát a tettel. A bökkenő Kleistnél persze abban áll, hogy a gróf nem egyszerűen saját maga miatt hallgat, hanem azért, hogy a márkiné becsületét ne veszélyeztesse. Vagyis egyszerre cselekszik etikusan (és ez az etika itt a másakra is irányul, eltérően Arendt ítélőszékétől) és nem-etikusan, és ki kockáztatna meg itt egy egyértelmű besorolást! Ezen túl éppen a tettes belső hangja működhet a tett autorizációjaként (ahogy ez például Eichmann jeruzsálemi peré-

ismeretesen megkísérli a gyónást indirekt módon megtenni (például álma elbeszélésével), anélkül azonban, hogy a márkiné fel- vagy elismerné tanúsítói funkcióját. Ez itt pontosan a Lacan-féle konstelláció: „a szubjektum tudatalattija [vagyis a márkiné] a másik [kvázi-performatív] diskurzusa [vagyis a grófé]”, mintegy telepátikus módon összekapcsolódva (éppen egy álom révén ábrázolva és hangsúlyozva).¹⁵

A tett és tettes referenciális körülményeinek feltárása tehát egybe kell, hogy essen a márkiné mentegetőzésével: episztemológia és (nyilvános) moralitás egységében. A tettnek továbbá célt kell biztosítani (nemcsak a tettes személyét, a referenciát kell kideríteni), azaz vissza kell telepíteni a jogrendbe,¹⁶ és ezt a szerződés – mint legitimáló és legalizáló felhatalmazás az ígéretre – hajtja végre.¹⁷ Az *etikai-jogi-politikai* szerződés éppen az (eredeti) *nyelvi* ígéretet (a szavahihetőség ígéretét) kontraktualizálja és mint olyat meghatározza, másrészt a tettet mint szerződéspartneret determinálja. Ebben az értelemben az elbeszélés mint narrativitás – mely a szerződésen alapszik – kogníció és moralitás, természet és kultúra, továbbá tudás és cselekvés, szó és tett között közvetít és ezt a kapcsolatot magánjogi úton szentesíti. A narratíva a nyilvánossággal kötött szerződés révén jön létre, létrehozva és stabi-

ben előállt), a tettes hivatkozási alapjaként, e fertőzéstől a kategorikus imperatívusz (mint diktátum) belső hangja sem mentes – pontosan ez a dilemma lehet Kleist szövegének egyik témája (erre a későbbiekben visszatérünk).

¹⁵ Vö. Jacques LACAN, *Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse* = *Uó., Schriften*, I., Quadriga, Berlin–Weinheim, 1986, 104.

¹⁶ Büntetés és nyilvános erőszak kapcsolatához – ellentétben a szuverén hatalmával – vö. Michel FOUCAULT, *Felügyelet és büntetés. A börtön története*, ford. FÁZSY Anikó – CSÜRÖS Klára, Gondolat, Budapest, 1990, 99–101. Büntetői hatalom és társadalmi szerződés kapcsolatához vö. *Uó.*, 120–124. A „nyilvánosság ökonómiájához” a szuverén után vö. Foucault: „A példát most a tanulság támasztja alá, a diskurzus, a kibetűzhető [nem „kibetűzhetetlen”] jel, a közerkölcs színrevitele. Már nem a parancsoló hatalom rémületet keltő restaurációja támasztja alá a bűnhődés szertartását, hanem a törvénykönyv újbóli aktiválása, a bűncselekmény és a büntetés eszméje közötti kapcsolat kollektív megerősítése [...] A nyilvános büntetés a közvetlen újrakódolás ceremóniája.” *Uó.*, 150–151. Kleist szövegében a kódot azonban mindenekelőtt etablírozzák, nem egyszerűen helyreállítják, és ez az aspektus jelzi az átmenetet az individualitás technológiájához. *Uó.*, 167–170.

¹⁷ A márkiné ekképpen kettős szerződést vállal magára, Rousseau „double rapport”-jának értelmében: a társadalom mint hatalom részeseként kötelezi magát a magánszemélyekkel szemben (itt: a gróffal mint tettel vagy bűnözővel szemben), és mint a társadalom tagja a közvéleménnyel (annak hatalmával) szemben.

lizálva a kauzalitást (tett és tettes összekapcsolása, illetve „családi okok” mint magyarázat). Összefoglalva: a márkiné megpróbálja tettetést és tettét, a saját (igazi) ígéretét és önmagát összekapcsolni (mely összekapcsolás ugyan-ezen ígéret elve), ezt a posztulátumot a (hímnemű) tettes keresése tükrözi, valamint modellálja. Ezek összekapcsolódását újfent a szerződésnek kell biztosítania. A márkiné elzalogosítja tulajdon jövőjét, sőt intézményesíti, hogy vallomásának hitelességét ezáltal biztosítsa. Mintha az (állítólag privát) múltból csak a jövő (úgymond nyilvános) politizálásával lehetne megbizonyosodni. Persze, ez az ígéret a szerződés révén szószegést is jelent, amennyiben a márkiné férje halála után önmagának és családjának azt a fogadalmat tette, hogy többé nem fog férjhez menni. Következésképpen a szerződés az ígéretet (az ártatlanságát) a bűnbeesésbe viszi.¹⁸

A házassági szerződésajánlat maga is kétértelmű: a „családi okok” a márkiné családjára is vonatkoztatható, de ugyanakkor az utód jövőjére és a családalapításra is a megtalált apával.¹⁹ A második esetben a márkiné a jövőbeli

¹⁸ Kleist egyik drámájában (*Die Familie Schroffenstein*) az örökségi szerződés „a bűnbeesés demitologizált formáját” jelenti, vö. Joachim PFEIFFER, *Die zerbrochenen Bilder. Gestörte Ordnungen im Werk Heinrich von Kleist*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1989, 39.

¹⁹ Akkor „teszi közzé”, „azt a különös felszólítást az M...-i közérdekű lapokban”, amikor az „elviselhetetlen gondolat” támad, hogy „a fiatal lényre” [...] a polgári társadalom szegényfoltja tapadjon”. (115., 126–127.) Másrészt azonban ezt az indoklást sem kell – bármely családra is vonatkozzon – túlértékelni (vagyis a szöveg az allegorézis további lehetőségét függeszti fel), mivel végül az apa egyszerűen a márkiné adott szavára tett hivatkozással kezdeményezi a házassági szerződés megvalósítását. A hirdetmény mint szerződés totemmé válik és ebben az értelemben kulturalizációs intézménnyé: „A totemisztikus rendszer mintegy szerződés volt az apával [...] A totemizmusban igazolási kísérlet is rejtett [...] Így a totemizmus segített abban, hogy a viszonyokat megszépítsék és elfelejtessék az eseményt, melynek a totemizmus keletkezését köszönhette.” (Sigmund FREUD, *Totem und Tabu* = *Studienausgabe*, IX., 428.) Az apa keresése mint olyan a kulturalitás allegóriájaként olvasható, vö. még egyszer Freud: „De az elfordulás az anyától az apa felé egyben a szellemiség győzelmét is jelzi az érzelmi felett, tehát további haladás a kultúrában, mert amíg az anyaság az érzékszervek tanúságával bizonyítható, az apaság csak feltevés, mely mindössze egy előfeltevésen és egy következtetésen alapszik.” (Sigmund FREUD, *Mózes. Michelangelo Mózes*, ford. F. OZORAI Gizella – KERTÉSZ Imre, Európa, Budapest, 1987, 176.) Kulturális és jogi hatalom nem igazán választhatók szét Kleistnél – ehhez csatlakozik a gubernamentális hatalom, mely szubjektumokat „jellemmez, osztályoz, közelebbről megjelöl” (FOUCAULT, *I. m.*, 302.), itt: az említett életprodukciónak alanyává teszi. Kleist szövege ezt az alapvető történeti-politikai átmenetet olvassa a korai 19. században (ehhez a komplexumhoz 1800 körül vö. Friedrich A. KITTler, *Dichter, Mutter, Kind*, Fink, München, 1991.).

feleség szerepében beszél, a „polgári társadalom”, a családi intimitás szemszögéből.²⁰ Azt lehetne mondani, hogy a márkiné kilépése a nyilvánosságba – a mentegetőző tanúságtétel szerepmintája jegyében – csak azért történt meg, hogy utána „legbensejébe” vonuljon vissza (itt a polgári nyilvánosság kritikájáról lehetne beszélni Kleistnél). A nyilvános felhívás ebben az értelemben a márkiné etikai immunitását idézné elő, így a nyilvánosság e helyütt mind egzisztenciális, mind instrumentális szereppel bír, annak érdekében, hogy a jövőt (a szerződés útján) – az ígéret jövőjét is – uralja.

A nyilvános felhívás mint ígéret rendkívüli állapotot konnotál, amennyiben referenciális és konvencionális alapja felfüggesztődik, és maga a tettes sem határozható meg és legitimálható teljes bizonyossággal. Magát a közvéleményt mint médiumot használni a rejtélyes eset feltárására bevezeti, vagy megismétli a rendkívüli állapotot, amennyiben egyes személyek reakciói vagy tettei meghatározókká válhatnak ebben a folyamatban. Ez a rendkívüli állapot mintegy az ostromjelenetet ismétli,²¹ és ezáltal igazi sokká lesz, két értelemben is: a felhívás megjelentetése és aztán a gróf mint tettes megjelenése. A referencia, melyet a nyilvános kommunikáció médiumában kell megtalálni, ismétli a sokkot, nem pusztán megerősíti a márkiné meggyőződését (sokkal inkább másokét, a bábáét, az apáét stb.). A nyilvánosság és a közvélemény tehát nemcsak ingerek elleni védelemként funkcionálhatnak,²² hanem mint e védelem váratlan áttörése. Erre az effektusra válaszol

Mindhárom intézményes hatalom azonban Kleist szövegében *eseményre* válaszol, melynek előreláthatatlan hatalma és összekapcsolódása a nyelvvel bizonyos értelemben megelőzi ezen az intézményeket, ezek ugyanakkor ismétlik is azt, illetve – autorizációs stratégiák révén – el is fedik.

²⁰ A politikai allegória síkján ez a megelőlegezett szerep a nyilvánosságon keresztül formálódó polgári társadalom történetfilozófiai legitimációjaként jelenik meg (a történetfilozófiához mint „politikai hatalom”-hoz vö. KOSELLECK, *Kritik und Krise*, 112–113.). Célja végső soron a szerződés alakzatának felfüggesztése és a természeti állapot utópikus berendezése: „... the second wedding seems called for to overcome the contract of the first. Then there is perhaps no contract in effect, which implies that the family remains in the state of nature”. (Stanley CAVELL, *Conditions Handsome and Unhandsome*, Chicago UP, Chicago–London, 1990, 122.)

²¹ Persze sokkal szubverzívabb módon: az ostromjelenet még egy szabályos társadalmi reprezentációs folyamat volt az ismételt jelenetekhez képest, ahol a márkiné teljesen elveszti önuralmát.

²² A nyilvánossághoz mint defenzív diszpozitívumhoz vagy ingervédelemhez vö. Norbert BOLZ, *Weltkommunikation. Über die Öffentlichkeit in Werbung = Medien und Öffentlichkeit*,

a szerződés – persze ugyanazon nyilvános kommunikáció által felkínálva –, amely normatív funkciójával a tulajdonképpeni védelmet garantálja (a jövőre nézve).

A hirdetés lényegében az an-akoluthon szerepét ölti fel, olyan performatív aktusként, ígéretként, mely tanúját, kísérőjét hívja,²³ itt szó szerint is, amennyiben a tanú a márkiné élettársává válna. Egy ilyen felhívás, mely performativitását maga nem képes – és konvenció révén sem – megalapozni, hanem ellenjegyző tanúságtételre van ráutalva, egyszerre privát és nyilvános.²⁴ Ez a felhívás azon hiány korrelátuma, melyet a tanúság maga állít elő (tanúsítani a tanúság hiányát)²⁵ – ami a tanút magát is megkettőzi, a mentegetőző és önigazoló beszéd szerepébe (referenciális bizonyítékok híján) és a tulajdonképpeni tanúéba, melyet mint a tapasztalat „tárgyát” kell tanúsítani. A tanúság maga állítja elő ezt a hiányt, a szerepben a tanú már mindig a harmadik is – mely alakzatot a nyilvános, írásos hirdetés csak megerősít. Ez persze azt is jelenti, hogy a „hallatlan” vonását (mediális értelemben is) a tanúság maga írja be. A tanúság implicit fikcionalitása lesz ezáltal aktívva (a testimoniális ambivalencia révén),²⁶ és így kereszteződik egymással fiktív és nem-fiktív, titkos és nyilvános.

Az ígéret ellenjegyzése az egyedüli igazi tanú révén, aki maga a tettes,²⁷ az ő szavahihetőségére is rá van utalva. Ő maga is megkettőződik: mint tettes és tanú, aki azonban később éppen önnön tettéről nem képes tanúskodni; hitvallomása a márkiné ártatlanságát illetően nem kerül elfogadásra: vagyis a márkiné lényegében saját maga nem hisz önnön gyónásában (refe-

szerk. R. MARESCH, Boer, München, 1996, 77–88.; Bernhard SIEGERT, *Es gibt keine Massenmedien = Medien und Öffentlichkeit*, 108–115.

²³ Vö. Derrida performatív-testimoniális értelmezését az anakoluthon fogalmáról: Jacques DERRIDA, „Le Parjure”. *Perhaps. Storytelling and Lying („abrupt breaches of syntax”) = Uő., Acts of Narrative*, szerk. Carol JACOBS, Stanford UP, Stanford, 2003, 195–234.

²⁴ Vö. Jacques DERRIDA, *Die Postkarte*, I., Brinkmann&Bose, Berlin, 1982, 227.

²⁵ Vö. DERRIDA, *Bleibe*, 30–31.

²⁶ Derrida többszörösen hangsúlyozza, hogy a tanúság sosem szabadulhat a fikciótól, vö. *Uő.*, 84–85.

²⁷ „Mindent, szeretett asszonyom, válaszolt a gróf; de az ön ártatlanságáról tökéletesen meggyőződve...” (117., 128.) „A tanú részese a bűnbeesés végbevitelének” – írja Christian Moser a *Das Marionettentheater* kapcsán: *Prüfungen der Unschuld. Kleist und Rousseau = Heinrich von Kleist und die Aufklärung*, szerk. Tim MEHIGAN, Camden House, Rochester, 2000, 102.

reenciális garanciák híján), amennyiben ugyanazon beszédcselekvést a grófnak – miszerint ez a márkiné ártatlanságáról (*elven*, a márkiné nézetéből) referenciális tudás nélkül is meg van győződve – nem írja jóvá.²⁸ Így a gyónás vagy a vallomás maga ölti magára a *hihetetlen* jelzőjét, nem csak a rejtélyes eset önmagában. A két főszereplő tükörszerű, kiasztikus viszonyban állnak: a márkiné referenciális tudás nélkül vall, a gróf gyónását nem, illetve indirekt módon teszi meg. Tudás és vallomás, megismerés és cselekvés nem jutnak közös nevezőre, ugyanakkor különböző képviselői cserék mennek végbe a szereplők között, amennyiben a márkiné nem számít a tulajdonképpeni esemény tanújának, és éppen ezért teszi meg (paradox és ambivalens) tanúságát, melyet a grófnak kellene újfent tanúsítania.

A felhívás tehát kettős vagy meghasított hanggal beszél, már performatív értékében is meg van kettőződve: hívást intéz saját szavahihetőségének tanúja felé, ugyanakkor csak a felhívás összefüggésében lehet egyáltalán tanúról, az eredeti tettesről beszélni (ahogy nem egy nyelv nélküli ártatlanságról, hanem csak a *megígért* ártatlanságról lehet szó). A nyilvánosság és az egyedi tanú testimonális szerepei közötti divergencia – egy kontraszt, mely a „nyilvános gyónás” paradox képzetében tűnik elő – mindkét aktánsba beleíródik: a nyilvánosság a címzett szerepébe kerül, de ő maga nem tud jótállni a gyónásért, a tulajdonképpeni tanút nem lehet megszólítani, noha végső soron csak ő tudná szavatozni a gyónás hitelességét.²⁹ A tanút azonban, mint szó volt róla, referenciális tanúként determinálják, mint jogalanyt, ami a tanúságtételt jogszerűsíti és ezen jogi kódolás következtében megfosztja

²⁸ Nyilván nem is fogadhatja el a gróf bizonygatását, mivel megesküdött a nyilvánosság előtt, hogy a gyerek apjával fog házasságra lépni (azaz éppen a szerződés akadályozza meg a másikkal való bizalom adományozásában). Ezzel a mozzanattal természetesen ironikus kontrasztban áll az, hogy éppen saját családja nem hisz neki (lásd a bizonyítási próbát Leopardóval, a vadásszal). Szavahihetőség és nem-szavahihetőség, ismerőség és idegen-ség, ismeret és nem-ismeret tehát kiasztikusan kapcsolódnak össze privát és nyilvános pólusaival, ill. bizonytalanodnak el.

²⁹ Ezeket a komplikációkat univerzalitás és szingularitás között a *Michael Kohlhaas* lapjaiban az „igazságért” folytatott harcban hordják ki, mely harc rendkívüli állapotban (állapotként) megy végbe, és felfedi mindenfajta törvényadás erőszakát: „The appeal to a justice that is private and at the same time universal, a law above the law, is intrinsically violent, even when that appeal is performed in the most nonviolent way, for example, by passive disobedience or by peaceful assembly.” J. Hillis MILLER, *Laying Down the Law in Literature. Kleist* = Uő., *Topographies*, Stanford UP, Stanford, 1995, 93.

egyediségétől. Ezzel egyszerre éppen az ismeretlen tanú általi felmentést a hirdetés teátrális módon inszenírozza. Mármint ez a divergencia címzés és a tulajdonképpeni hívás között szerkezetileg a hamis esküvel azonos: amennyiben a vallomás és tanúsága nyilvános és szinguláris funkciói nem olvashatók egybe, így a megkettőződés magát a vallomást éri utol, ami azonban nem intenció eredménye, hanem a nem-tudás következménye, amely a vallomás lehetőségét és lehetetlenségét implikálja. Így azonban a tettes elvárt szinguláris tanúságát mintegy elárulja, amennyiben az kezdettől fogva mint jogalany, mint szerződéspartner vagy szerep hordozója kerül bevezetésre, még azelőtt, hogy tudnák, kiről is van szó. Azt lehet mondani, hogy a „biztosítást” mint ígéretet a szerződés, ennek obligatív vonása fel is oszlatja, hiszen egy ígéret, melyet kötelezettséggé kellene betartani, végső soron már nem ígéret (hanem bejelentés).³⁰ Így a szerződés a vallomást kezdettől fogva kizárja, amennyiben nem ad neki bizalmat, és a bizonyítékra irányul. A szerződés azért kerül bevetésre, hogy az ígéretet mint tettét állítsák elő (újra), biztosítva annak performatív értékét, autorizálva a szerződés által. A szubjektum végső soron itt nem hisz a (saját) ígéret(é)ben, mégis végrehajtja beszédaktusát – az ígéret ezen nem-hihető ürét kellene a szerződésnek kitöltenie vagy semlegesítenie. Ígéret és szerződés metalepszisben olyasvalamit ígérnek, amire ugyanakkor hivatkoznak is³¹ – ez a szerződés struktúrájának látens erőszaka, mely struktúra hatalmat iktat be³² –, és az alany következőképpen elveszíti jogát az ígértevése.³³

Az olvasás allegóriája a következőképpen oszlik meg: a márkiné a történet olvasója és paradox tanúja – előbb a grófot „angyal”-nak látja, utána az isteni kinyilatkoztatás korporeális médiumának hiszi magát; a gróf a maga

³⁰ Vö. ezzel ígéret és elköteleződés körülmények megkülönböztetését Hans Lippsnél: *Bemerkungen über das Versprechen* = Uő., *Die Verbindlichkeit der Sprache*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1977, 97–106.

³¹ Ez a struktúra megfelel a tényállásnak, hogy a szerződés alanyai nincsenek a szerződés előtt.

³² A jogi szerződés, „hiába kötik békés módon, végül mégiscsak lehetséges erőszakhoz vezet. Hiszen mindegyik félnek jogában áll, hogy valamilyen módon erőszakot vegyen igénybe a másik ellen, ha az megszegi a szerződést. De nemcsak ezért: kimenetelükhöz hasonlóan, a szerződések eredete is mindig erőszakra utal.” Walter BENJAMIN, *Az erőszak kritikájáról*, ford. BENCE György = Uő., *Angelus Novus*, Magyar Helikon, Budapest, 1980, 41.

³³ Paul de Man hasonló szerkezetet mutat ki Rousseau *Contrat social* c. művében, vö. *Ígéretek* = Uő., *Az olvasás allegóriái*, ford. FOGARASI György, Magvető, Budapest, 2006², 318–322.

részéről a nyomtatott és közzétett írás mint tanúság olvasója. Hermeneutikai síkon is – sőt itt igazán – esemény és mediális figurációjának kontaminációja figyelhető meg.

A márkiné és a gróf közötti kiazmus a szöveg divergenciáját modellálta történetmondás és tanúságtétel, tudás és cselekvés között, melyet grammatika és referencia differenciája is ismételi.³⁴ Ezek között közvetít a szerződés mint trópus. A „szöveg” (a felhívás) egy múltbeli, hozzáférhetetlen esemény és a referencializáció mozzanata *mint* annak iterációja (vagy visszatérése) között helyezkedik el, mely ismétlés a márkiné számára nem kevésbé – sőt talán leginkább – bír traumatikus hatással, de csak az utólagosság felől.³⁵ Ezen időbeli fázisok között ismétlések, poszttraumatikus szimptómák mennek végbe, amelyek csakis az ígéret és referencializációja közötti diszkrepanciának köszönhetően adódnak, és ebben az értelemben „történelmet generálnak”.³⁶ A nyelvi történelem ismétli (és elfedi) a materiális történelmet, eközben maga is materiálissá válik (de immateriális marad) és szupplementáris alakzatokat termel ki, amennyiben az esemény alanya szükségszerűen szerepbe íródik bele. A referencia megismétli az erőszakos esemény eredeti momentumát és el is torzítja azt, például amennyiben a felhívás ígérete éppen utólag még egyszer eseménnyé lesz, melynek referenciális és performatív státusa problematikus marad. Mivel a referencia a felhívás (a „szöveg”) ígéretét olvashatatlanná teszi, elbizonytalanítja nemcsak annak motivációját, hanem aláássa annak intencionalitását, performatív státusát, szavahihetőségét.³⁷

³⁴ Vö. de Man tételével a *Contrat Social* kapcsán: „Egyetlen szöveg sem létezhet grammatika nélkül: a grammatika logikája csakis a referenciális jelentés hiányában generál szövegeket, ám minden szöveg létrehoz egy referenst, mely aláássa azt a grammatikai elvet, amelynek köszönhetően megképződött.” *Uo.*, 313.

³⁵ A szenteltvízjelenet után beteg lesz: „a leghevesebb lázban feküdt, az esküvőről hallani sem akart, és csak annyit kért, hogy hagyják magára. Arra a kérdésre: hogy miért változtatta meg ily hirtelen az elhatározását? és mi tette mindenki másnál gyűlöletesebb előtte a grófot? tágra nyílt szemmel sórákozottan nézte az apját és nem válaszolt.” (128., 142.) A tudás megszerzése után már nem tud cselekedni, főleg a nyelvvel nem.

³⁶ DE MAN, *Ígérete*, 322.

³⁷ „... és, minden angyal s az összes szenteket tanúkul hívja, újfent biztosította őket róla, hogy nem házasodik meg.” („Angyalok mint tanúk”...) Erre cselekszik az apa, a márkiné biztosításával homlokegyenest ellenkezően: „a gróffal történt megfelelő írásbeli egyeztetések után mindent elrendezett az esküvőhöz”. (128., 142) Az erőszak szériája folytatódik, éppen az „írások” segítségével.

Bárhogy is legyen a viszony az adott szó és az intenció között, a márkinét végül (erőszakosan) szaván fogják, és ez jelenti az *egyetlen* hivatkozási alapot (legalábbis az apa mint harmadik számára). Az ígéret mint adott szó nem-referenciális fölösleget fejleszt ki, ami pontosan az ígéretre magára hat vissza, ez ellen fordul, amennyiben az ígérő személy akarata ellen fordítják – mint tettet leválasztják róla – és kötelezővé teszik számára. Ezáltal a márkiné tettessé lesz.

Összefoglalva: a szöveg öntanúsítása a tanúra irányult, ám mégis csak a referencia hiányában, a referenciális tanú távollétében volt végrehajtható. Utóbbi az öntanúsítást mintegy aláássa, illetve újra megköveteli, még inkább beírja a szövegbe, sőt egyáltalán szükségessé teszi. A referencia tehát a szöveg öntanúsítása *előtt*, de *utána* is tétéleződik, kísérteties jellegű (akárcsak a gróf). Ugyanakkor a szöveg a tanút magát is tanúsítja, amennyiben annak testamentumává válik (vö. a gróf végrendelkezésével), azaz újfent potenciális távollétét eszközözi.

Tanúság és történetmondás, medialitás és „cselekvés”

A privát és nyilvános, egyedi és általános közötti kereszteződések aporetikus vonása alighanem a felhívás ambivalens performatív funkciójából ered: ennek egyfelől a márkiné felmentését, a saját immunizációját kell végbevinnie, ugyanakkor ezt annál inkább kiteszi a külsőlegességgnek (a nyilvánosság), és legalábbis potenciálisan autoimmunizációt, kontaminációt idéz elő a felhívás „pharmakon”-ja révén. Így a felhívás utóbbi effektusa nyelvi szinten a kívülről az intimitás bensőségességébe történő beékelődés erőszakát ismétli. Egy double bind, ahol a nyilvánosság mint politika és morál (cselekvés és tudás, tett és szó, ígéret és szerződés, végső soron tanúságtétel és narráció) közötti közvetítés a kanti séma szerint ambivalens pozícióba kerül. Ugyanis a szerződés – házasságot kötni meggyalázójával – végső soron felvállalja az eredeti erőszaktevést, a szerződés mintegy az erőszakkal köttetik. (Innen nézve nem véletlen, hogy a feltűnően metaforikus diskurzusok, amelyek szerződésen alapulnak – a trópus ezek szerint szöveg –, a katonai és vadászszótárból származnak. A tropológiát itt konvenció vagy szerződés autorizálja, akárcsak a különböző rendi eredetű udvariassági diskurzusok

nyelvi pragmatikáját.³⁸ Az elbeszélés nyelvi eljárás módja nem kis részben az ilyen tropológiai paktumok elbizonytalanításában, ambiguitásuk megnyitásban áll – a narráció minden szintjén.) Még inkább azonban a házassági szerződés másolja vagy ismétli az erőszakos mozzanatot: a gróf a jog (kötelességei vannak, jogai ellenben nincsenek, vö. még a testamentum mozzanatával)³⁹ és a megbocsátás („a világ berendezkedésének gyarló voltaért”) általi felejtés kísértetvé lesz. Ugyanakkor a szerződés a nyilvánossággal is megkötésre kerül, és az így értett kettős szerződés jelenti a moralitást Kant értelmében (mint kategorikus imperatívusz és nyilvános igazságosság egységét, ahol a legalitásnak a moralitástól és nem fordítva, utóbbinak továbbá a nyilvánosságtól kell függenie). Ehhez a komplexumhoz még vissza kell térni, most egyedi és nyilvános kereszteszűdéseinek némely nyelvi modalitását kell jelezni, melyek ugyancsak tanúság(tétel) és történetmondás kettősségét másolják (mint a szöveg alapvető textuális elvét), ezek feszültségét felerősítve.

A megkettőződés és aporiák megismerés és cselekvés, szó és tett, narráció és tanúskodás (illetve a priváthoz és a nyilvánoshoz való változatos hozzáféréseik) között ugyanis az elbeszélés különböző, narratív és inszenzírozási, valamint textuális síkjain jelentkeznek. Például a nevek szintjén, melyek személyi immunitás és nyilvános reprezentáció metszéspontjaiként szerepelnek. Az O... márkiné sokat tárgyalt névtelensége védtelen tisztességével, „sebezhető phüsziszével” korrelál,⁴⁰ vagyis egyszerre szituálódik literális és absztraktabb szinten. Keresztnevét az olvasó mégis a gróf más által idézett kijelentéséből tudja meg, mely ezen felül állítólag a gróf utolsó szava

³⁸ Az egész család gyakorolja az ezredes metaforikus nyelvhasználatát („megadja magát”, hölgyeket „mint erődöket rohamozzon meg” stb.). A kölcsönös biztosítások és kifejezések szemantikai kétféltettségét (a botrányos háttér révén) szokás is megemlíteni a szakirodalomban, lásd például SCHWIND, *I. m.*, 50–51. Ez az ambivalencia azonban az elbeszélői diskurzust is kontaminálja, vö. pl. a következő helyet: „Az anya minden pillanatban kinézett az ablakon, mikor jön már a gróf, hogy könnyelmű cselekedetét megbánja és jóvátegye (105., 115). Itt nyilván legalább két „cselekedet”-ről lehet szó.

³⁹ Ez fordított tükröszimmetriában a márkiné immunitását biztosítja, aki a gróffal szemben jogok birtokosa, kötelezettségek nélkül – éppen ez az „immunitás” definíciója. Vö. Roberto ESPOSITO, *Immunität. Schutz und Negation des Lebens*, diaphanes, Berlin, 2004, 12.

⁴⁰ Vö. Walter BENJAMIN, *A német szomorújáték eredete*, ford. RAJNAI László = Uő., *Angelus Novus*, 269.

volt: „Julietta! Ez a golyó bosszút áll érted!” A tulajdonnévbeli egyediesülése és immunizációja tehát éppen a grófnak köszönhetően megy végbe, aki korábban viszont meggyalázta őt. Vagyis éppen az a szereplő, aki (nemesi) nevét a kvázi-megegyezés aktusában szó szerint szétroncsolja, juttatja el neki vagy restituálja a szingularizáló tulajdonnevet.⁴¹ Ez a kettősség megfelel tettes és (a „bűn” általi felmentést ígérő) tanú paradox összekapcsolásának. Még ezt az „utolsó”, autentikus, testamentális szót – a gróf indirekt gyónását – is azonban egy követ közvetíti, vagyis idézi (a képviselési csere módusában)⁴² és kvázi-nyilvános vonás jelöli meg. Ennek felel meg továbbá a felhívás az „Intelligenzblatt”-ban (*intelligence* – ’hír, bejelentés’), mely ugyancsak mint személytelen követ funkcionál a márkiné és később a gróf számára. A tanú vagy követ nyelve kezdettől fogva írásosságba és iterabilitásba megy át, ha szavait vagy tanúságát szó szerint kell ismételnie. Ha a gróf éppen üzenetét – a vallomást – nem, illetve csak indirekt módon képes kimondani (és részben rácsafol a márkiné benyomására az „ég angyalá”-ról), úgy valóban következetes azt állítani, hogy az újságbeli felhívás „az elmaradt kinyilatkoztatás helyett” szólal meg, kitörölve azt.⁴³ A transzcendens autorizáció lehetetlensége miatt lesz szerződéssé.

A márkiné oldalán is megfigyelhetők párhuzamok – például amikor anyja a bábának jelentést tesz állapotáról: „A márkiné asszony *esküszik rá*, hogy erényesen élt, de ugyanakkor, egy számára fölfoghatatlan érzéstől megtévesztve, szükségesnek tartja, hogy egy hozzáértő személy megvizsgálja az állapotát.” (112., 123. Kiemelés – L. Cs.) Az eskü megismétlődik a narratív szinten és meg is kettőződik, egyedisége általánosságba megy át. Vagyis elveszíti performatív funkcióját és pusztá szavá lesz, mely ismételhetőségnek

⁴¹ A gróf figurájának ezen aspektusa abban is kifejeződésre jut, hogy állandóan leveleket ír (azaz tulajdonnevek címzését és megszólítását gyakorolja), főleg azonban nyilvános válságában a márkiné felhívására.

⁴² A márkinének a gróf ismeretesen mint „az ég angyala”, azaz mint követ jelenik meg – a valóban őhozzá intézett szavai azonban egy véletlen tanú révén jutnak tudomására, mely tanú így követte válik. Itt tehát ismét a kiazmus jön létre szingularitás és nyilvánosság között (a közvetítés révén).

⁴³ Vö. Barbara VINKEN – Anselm HAVERKAMP, *Die zurechtegelegte Frau. Gottesbegehren und transzendente Familie in Kleists Marquise von O...* = *Heinrich von Kleist*, 143. Az angyal alakjához mint követhöz és közvetítőhöz mulandóság és örökkévalóság között vö. VISMANN, *I. m.*, 154.

szolgáltatódik ki, melyben mégis kísérteties, instabil performatív dimenziót nyerhet vissza, ami azonban ellentétes is lehet feltételezett intencionalitásával. Itt az – önmagát hitelesíteni képtelen – tanúság másik általi tanúsítása megy végbe, ami azonban szupplementáris jellegéből következően, az *idézet* révén potenciálisan narrációba megy át, feszültségbe is kerülve az eredeti tanúságtétellel.

A kölcsönös megkettőződés és helyettesítések a mediális szinten – írás és nyelv között – ugyancsak ezt a struktúrát variálják, így például az apa hírhedt levele a márkinéhoz, melyet anyja vet papírra, az apa diktálása nyomán.⁴⁴ A diktáló hatalmat/erőszakot az anya tehát nem írja alá, csak végrehajtja eredményében: újra a divergencia egy hatalmi pozíció, mely házi uralom és a „polgári társadalom” (115., 127.) között ingadozik, és egy szinguláris magatartás között, mely a hatalmat nem annak etablirozott értelmében tanúsítja. Így a levél performatív hatása viszonylagosul is. Az élőbeszéd mediális pótlékai válaszok a szó szerint „*hallatlan* esetre”, ugyanakkor azonban annak ismétléseiként is felfoghatók: a híres kötőjeltől az „elmaradt kinyilatkoztatáson” át a gróf képtelenségéig, hogy bevallja saját tettét, rendre a reprezentáció és a hangzó nyelv megvonódása ötlük szembe, mely megvonást a különböző irományok egyszerre kompenzálják és erősítenek fel (ez a kiazmus jelzi a mediális viszonylatok ökonómiáját a szövegben). Éppen itt jelenik meg a felhívás a „hallatlan esemény” jelölőjeként, mely szupplementálja a beszédet, a hangzó nyelvet, az olvasásban akár ki is törölve azt (vö. 118., 131–132.). Az írás és a mediatizált hang azonban már mindig is visszhangoznak a szereplők tudatában, anélkül, hogy tényleges-anyagi értelemben, illokutív céllal hangoznának el⁴⁵ – beszélni-nem-tudás és írás kiasztikus módon

⁴⁴ Ez a diktátum egy per eredménye, amelyet az apa és az anya folytatnak le a márkiné kapcsán, mint ügyész és védő. A parancsnok utána tanúként áll a márkiné ügyéhez („Álmában tette...” 119., 131). Ez a kvázi-bíróság a trauma kiterjesztéséről tanúskodik a kollektív vonatkozások irányába. (A diktáló parancsnok továbbá ugyancsak követként – „angyal” – fogható fel, a jogrend követeként, ahol e rend immanens erőszaka nyelvi-textuális performativitásként jelentkezik.)

⁴⁵ Vö. azon telepátikus vagy telepoetikus jeleneteket, melyekben a gróf leveleket írván egyébről beszél (pszichofizika avant la lettre), ill. „a levélén törte a fejét, melyet most már, török szakad, meg kellett írnia...”, továbbá a másokkal folytatott beszélgetés alatt egyebet olvas: „Kétségtelenül! felelte a gróf, miközben egész lelkével az íráson csüggött és mohón itta magába annak értelmét”. (117., 118., 130.) Jellemző módon a gróf éppen egy ilyen, írás és beszéd közötti jelenetben kérdezi hirtelen, a levél lepecsételésekor, „hány óra van”. (104., 114.)

kereszteződnek (az, amiről nem lehet beszélni, írássá lesz, illetve már mindig is írás). Az olvasás, írás és beszélés különböző időbeliségei főleg a gróf alakjában kontaminálódnak, anélkül azonban, hogy fednék egymást – visszajáróvá teszik őt, ahol például az írás ideje a beszélés vagy az olvasás temporalitásaiban kísértetiesen tér vissza (és fordítva is).

A narráció retorikájában az elbeszélő maga is egyszerre nyilvánul meg (személytelen) követként és (szinguláris) tanúként, azaz mind személytelen, mind személyes módon, mely aspektusok újfent nem jutnak közös nevezőre. (A szakirodalomban erre gyakran hivatkoznak). Az elbeszélés a felhívással, annak visszaadásával indít, teljesen személytelen módon, és az elbeszélőt szkriptorként, ugyanakkor olvasóként és követként (azaz nem szuverén történetmondóként) szituálja, mely szerep többszörösen is érvényes rá nézve. Ugyanakkor az elbeszélő alkalomadtán átveszi a „közvélemény” mint értelmezési instancia távlatát és így tör palcát – mint azon instancia követe – egyes szereplők felett.⁴⁶ Az elbeszélő azonban a tanú funkcióját is igénybe veszi, és a márkinét részben identifikációs, részben distanciálódó gesztusokkal kíséri. Az elbeszélői instancia ezen akolitikus státusa több mediális áttételen megy át tanú és követ között.⁴⁷ Oszcillál mintegy a márkinére irányuló distanciált tekintet és az admiratív távlat között, miáltal a szöveget az említett megkettőződésben olvassa, melynek ambivalens módusza az elbeszélő tanúsító szerepkörét performatív értékére nézve ugyancsak kétértelművé teszi. Az elbeszélő tudása, diszpozíciója egyáltalán ki van téve az egyszerre fiktív és nem-fiktív eseménynek, nem kevésbé, mint a szereplők magatartása és problematizált önmegértése.

Tudás és cselekvés, szó és tett, narráció és tanúságtétel divergenciája – a *hallatlan* éppen erre a divergenciára is vonatkozhat – azonban kezdetben

⁴⁶ Például ahol a márkiné „nagyon helyesen” arra következtet, hogy meggyalázója „menthetetlenül fajtájának söpredékéhez tartozik” stb. (115., 127.) Kommerell a kleisti elbeszélő ezen vonását így írta le: „... a költő szándékosan átveszi a világi gondolkodás hangnemet és megjelöléseit, amikor, pl. Kohlhaas mandátumainál, »beteges és torz rajongásról« beszél”. (KOMMERELL, *I. m.*, 305.) Kommerell szerint ez a pártoskodás éppen erőltetettsége révén csak hatványozza az alakok „rejtélyességét”.

⁴⁷ A márkiné számára a gróf kezdetben „az ég angyala”-ként „tűnik föl” – itt tehát a látás kerül előtérbe. A zárlatban viszont a beszélés: „azt válaszolta [...] ha első jelenésekor nem úgy tűnt volna fel előtte, mint egy angyal”. (130., 143.) Itt eldönthetetlen marad, az elbeszélés melyik momentuma idézi a másikat.

és aztán folyamatosan abban jelentkezett az elbeszélésben, hogy a gróf nem képes bevallani tettét, végrehajtani a gyónást, hogy felmentse a márkinét. Csak indirekt módon sikerül neki, álma allegorikus elbeszélésében, melyben a márkiné mint hattyú jelenik meg. A képtelenség a vallomásra abban leli meg párját, ahogy a márkinének nem sikerült megköszönnie megmentését. Köszönetmondási igényét a szöveg állandóan ökonómiai fogalmakkal írja körül (mint például *tartozni*). A tanú nem képes közvetlenül tanúsítani önnön tettét és ezzel a márkiné ártatlanságát, „tette” kívül marad az adni és kapni etikai egyensúlyának ökonómiai struktúráján. A tett üres hely ebben az ökonómiában, hallgatás a nyelvben, melynek performatív jellege ambivalens marad: alighanem ez szó és tett, történetmondás és tanúságtétel szétválásának, ugyanakkor kapcsolatuknak egyik legradikálisabb effektusa.

Főleg a gyakori helyettesítések a nyelvi szinten tanúskodnak szó és tett feszültségteli kapcsolatáról: transzpozíciók a szereplők között, a hallgatástól a beszédhez, a beszédetől másik beszédhez, a beszédetől az íráshoz stb. vezető átmenetekben. Ezek a helyettesítések nem nélkülözik a nyelvi erőszakot: úgy tűnik, mintha az egyik szereplő szava csak a másik szava révén válhat tette, ahogy fordítva is, az egyes alak (beszéd)tette – például a márkiné esküje az anya parafrázisában – szóvá lesz. Mind az anya, mind az apa a novella vége felé képviselési-helyettesítő szerepbe lépnek a kibékítés és a szerződés-kötés érdekében, mely vonás arra utal, hogy szó és tett összekapcsolása végső soron csak szerződés formájában lehetséges, legalábbis az egyértelműség érdekében, hogy az ambivalens szót, még inkább azonban hiányát szociális jelstruktúrákba lehessen áthelyezni, illetve ezekkel pótolni.

Milyen „tett”-ről lehet szó azonban ebben az összefüggésben? A tett és tettes identifikációja nyilvánvalóan nemcsak referenciális nézetben tűnik bajosnak (a tettes egyben a megmentő is), hanem főleg a felelősség megállapítását tekintve. A márkiné felelőssége nélkülözi a referenciális tudást, olyan tettért vállal mintegy felelősséget, melyet nem ő maga követett el. A tett megvonja magát az azonosítástól, az eset titokkal övezett, ami azonban nem képzetet jelent a (reflexív) tudatban. Olyan tett meggyónása, melyet a márkiné ugyan nem követett el, a feltételezett bűn mégis a nyilvános gyónás felől válik posztulálhatóvá. Ebben az utólagosságban a tett bizonyos értelemben fiktív („hallatlan”), ugyanis nem adódik róla referenciális tudás, mégis traumatikusan hat az áldozatra. És éppen ez a fikcionalitás ölt magára textu-

ális vonásokat a felhívásban, amely – mint korábban említettük – éppen írásként traumatizálja a márkinét, amennyiben „legbensőbb érzését” „sebzi” meg, vagyis aláassa hitét önnön ártatlanságában.⁴⁸ Az utólagos trauma mint sokk ekképp az ismeretlen múlt és a fenyegető jövő között oszcillál (mint jövőbeli a múltból tér vissza és mint elmúlt az áldozat számára a jövőből érkezik), egyszerre egy fiktív referencia és egy referenciális hatással bíró fiktív szöveg között, amely kiazmus az említett időbeli kereszteződést vagy meta-lepszist modellálja.⁴⁹ Így a felelősség is meghasad a múltra (például a rossz lelkiismeret módján) és a jövőre (az utód társadalmi helyzete, család alapítása) nézve. A trauma ezáltal a nem-tudással, virtualitással mint titokkal korrelál – ennek feloldása azonban mondhatni még tovább hatványozza a traumát, ennek következményeképpen a márkiné végül nem akarja vagy tudja betartani az ígéretét. Éppen az őszinteség, illetve a szerződés immanens erőszaka intenzifikálja utólag a traumát. Az esemény ezen megfoghatatlan vagy, az elbeszélés jellemző szavával élve, „felfoghatatlan”, illetve „hallatlan” erőszaka a tulajdonképpeni titok, a történés mint titok és a titok mint történés, mindketten *unheimlich* jellegűek, azaz kiűznek az otthonosságból (*Heimisch*). Ebben az értelemben itt bűnbeesés történik (a márkiné a gróft felismerése után „ördög”-ként aposztrofálja).⁵⁰ Főleg nyelvi bűnbeesés: a kinyilatkozta-

⁴⁸ „... a tudat, a későbbi rendszer azonban izgatásokat fogad belülről is; a rendszer állása a belső és a külső között és a feltételek különbözősége, amelyek mentén egyik oldal a másira hat, mérvadó a rendszer és a teljes lelki apparátus teljesítményére nézve. Kívülre létezik ingervédelem [...] belülről azonban ez lehetetlen, a mélyebb rétegek gerjesztései közvetlen módon és változatlan mértékben terjednek ki a rendszerre [...]. Ugyanakkor a belülről jövő izgatások intenzitásuk és más minőségi jegyek szerint (adott esetben amplitúdójuk alapján) megfelelőbbek a rendszer munkamódszerének, mint a külvilág felől beözönlő ingerek.” FREUD, *Jenseits des Lustprinzips*, 238–239. A traumához vö. *Uo.*, 239.

⁴⁹ Ez a textuális modellálás újfent időbeli effektusokat nyer el, amennyiben a felhívás többször és különböző médialis-hermeneutikai módokon tér vissza a szövegben, szó szerint mint déja-vu kísért benne – különösmód részben párhuzamosan a gróffal, aki persze több szempontból is kísértetnek nevezhető.

⁵⁰ „Angyal” és „ördög” összekapcsolása, mely a novella zárlatában ismét jelentkezik, idézetként is felfogható Pál korinthusiakhoz írt második leveléből, ahol a 12. fejezet akár Kleist elbeszélésének infratextusaként is működhet: „És hogy a kijelentések nagysága miatt el ne bizakodjam, tövis adatott nekem a testembe, a Sátán angyla, hogy gyötörjön engem, hogy felettébb el ne bizakodjam.” (2 Kor 12,7.) Ebben az értelemben a márkiné transzcendens értelmezése a zárlatban is potenciálisan érvényben marad. A „tövis a testbe” a márkiné esetében nyilván szó szerint is érthető és a traumatikus összefüggés interpretálásának számít-

tás sajtóbeli hirdeteménnyé mutál (és az „angyal” mint követ funkciója a tömegmédiákhoz delegálódik), továbbá az ígért kezdettől fogva hazugsággá, hamis tanúsággá válhat, vagy ekként mutatkozhat meg, ahogy ez a felhívás sajátja (a bibliai bűnbeesést ismeretesen az ördög hazugsága kezdeményezi).⁵¹ Ezek a mozzanatok mintegy betörtek a márkiné világába, éppen azonban az ő közreműködése révén is (vö. felhívás), és ezután már csak ebben a kontextusban képes önmagát értelmezni, vagyis elválasztva marad a transzcendens instanciától és az örökkévalóságtól. Ami annyit jelent, hogy belebocsáttatik a múlt feltárásának és a jövő anticipálásának profán időbeliségébe, mely temporalitást viszont mindenekelőtt a felhívás mint az (új) *először* utólagosként, mégis jövőbeliként) traumatikus esemény nyomának iterabilitása vált ki, strukturálva és destrukturálva azt.

A bűnbeesés figurációja a történelmet is konnotálja, melyet 1800 körül általában „a természet bűnbeesésének” tartanak.⁵² Ez a mozzanat kényszeríti ki a nyelv performatív teljesítményeit és ugyanakkor azok kontraktualizációját, amely a materiális-történeti eseményhez, illetve annak nyomához, a nyelv performatív történésehez mintegy antinomikusan viszonyul. Az erőszakot a szerződés révén ex post teleologizálják, mondhatni Kant értelmében mint „a természet rejtett tervét” (ekképp jelentéssel, hogy az elbeszélésben fiziológiai-biológiai adottságról van szó, és a zárlatban egyfajta implicit célelvűség vagy kauzalitás vetül fel a márkiné szavaiban),⁵³ melyet

hat. – Ugyanakkor éppen azt a hermeneutikai affirmációt viszonylagosítja, mely a transzcendens és profán „kinyilatkoztatás” (ennek „követe” a gróf) értelmezésében megnyilvánul. Az olvasás allegóriája, ahol a márkiné kerül az olvasó szerepébe.

⁵¹ Kant egy ponton a bibliai történet ezen momentumán töpreng, vö. KANT, *Az erkölcsök metafizikájának alapvetése*, 546.

⁵² Vö. KOSELLECK, *Kritik und Krise*, 155.

⁵³ Vö. Kant vonatkozó metaforikájával: „... hogy az átalakulás forradalmi után egyszer végre létrejön az, ami a természet legfőbb célja (*Absicht*), nevezetesen az általános *világpolgári állapot*, mint azon anyaöl, melyben az emberiség minden eredeti képessége kifejlődhet.” Immanuel KANT, *Az emberiség egyetemes történetének eszméje világpolgári szemszögből* = Uő., *Történetfilozófiai írások*, ford. MESTERHÁZI Miklós, Ictus, Budapest, é. n., 56.; Uő., *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* = Uő., *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik*, I., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977, 47. A természetnek Kant erőszakos tevékenységet tulajdonít: „a természet azt akarja...” „Az emberi nem számára a legnagyobb probléma, amelynek megoldására a természet rákényszeríti, egy általánosan jogszerű (*allgemein das Recht verwaltenden*) polgári társadalom elérése.” Uő., 48., 39.

a történelem hajt végére. Kleist szövege azonban arra tesz figyelmessé, hogy a természet ezen terve és az úgynevezett történelem között szerződés közvetít, feltételezett kapcsolatuk nem folytonosságot jelent, hanem politikailag operacionalizálják.

Az így értett „fejlődés” jegyében meg végbe magánmorál és „nyilvános” morál közvetítése is Kant etikájában: „cselekedj úgy, mintha cselekedeted maximájának akarataod révén általános természettörvénnyé kellene válnia.”⁵⁴ És fordítva is, ez a konvergencia, melyet a kategorikus imperatívusz diktál, az említett teleológiaként nyilvánul meg. Ebben az értelemben a kategorikus imperatívusz kettős módon totalizáló – Kleistnél erőszakos jellege kerül elő, miszerint szerződést jelent magánmorál és nyilvános morál között, mely szerződés erőszakon alapszik (a harmadik, például „az emberiség” felőli egyenlősítés erőszakán).⁵⁵ Sőt ezek kettéválasztása ideologikus manőverként jelenik meg, hiszen azon etikai dimenziót, mely a másakra irányul (és nem csak törvényt vagy a moralitást szeretné végrehajtani, ami még Arendtnél is jellemző), lehetetlen „privát”-ként megjelölni. Privát és nyilvános szétválasztása, illetve az előbbi identifikációja kényszerűen moralitás és törvény, a törvény mint idioma és általánosság oppozíciójához vezet, melyet aztán a kategorikus imperatívuszknak kellene feloldania. Az általános moralitás és a másik jegyében fenntartott etika közötti szétcsúszás allegóriái Kleistnél (például a *Verlobung in St. Domingo* elbeszélte bírósági jelenetében) felmutatják egyúttal a történelem és a jövő nem-totalizálhatóságát is, azt, hogy magánmorál és világ-morál posztulált konvergenciája és szinkronizá-

⁵⁴ KANT, *Az erkölcsök metafizikájának alapvetése*, 53.

⁵⁵ Nietzsche ezt a cinkosságot cselekvés és a harmadik között korán feltárta, „magánmorál és világmorál” cím alatt: „A régebbi morál, nevezetesen a kanti morál az egyéntől olyan cselekedeteket követel, amilyeneket minden embertől elvár: ez szép és naiv; mintha az egyén minden további nélkül tudná, milyen cselekvési mód szolgálja az emberiség egészének javát, vagyis milyen cselekedetek volnának [egyáltalán] kívánatosak; ez az elmélet a szabad kereskedelemhez hasonlít, feltéve, hogy az általános harmónia a jobbá válás veleszületett törvényei szerint *szükségyszerűen* létrejön.” Friedrich NIETZSCHE, *Emberi, nagyon is emberi*, ford. HORVÁTH Géza, Osiris, Budapest, 2008, 32. Friedrich NIETZSCHE, *Menschliches, Allzumenschliches* = Uő., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, II., szerk. G. COLLI – M. MONTINARI, De Gruyter – DTV, Berlin – New York, 1980, 46. Az „als ob”-hoz Kant meghatározásában vö. továbbá Derrida: „ez az »als ob« megengedi, hogy a gyakorlati ésszt történeti teleológiával és a végtelen fejlődés lehetőségével hozzák kapcsolatba.” Jacques DERRIDA, *Préjugés. Vor dem Gesetz*, Passagen, Wien, 1992, 43.

lása a történelemmel szembeni ellenállás attitűdje. Az idiomatikus vonás különben a márkiné felhívásának időbeli datálásában jutott kifejezésre, mely ugyanakkor azonban – mint időmérés és mediális közvetítés egyben – „az idő közzétételét” (Heidegger) hajtja végre, és lehetővé teszi a szinguláris-idiomatikus idő vonatkoztatását a nyilvánossá tett temporalitásra.

Titok, trauma és történet

A titok szituálása a természeti kód és a konvenció között felvet bizonyos kérdéseket. A 18. század végén a titoknak „a természetjog méltóságát és elsőbbségét” tulajdonítják,⁵⁶ mely titok a morál és a felelősség indexe, sőt funkciója. A titok az emberiséget magát jelenti, mely a morált megalapozza és otthont ad neki. Antropológiai minőség tehát, amely a társiasság jegyében a társadalom képződését hivatott elősegíteni. Kleist szövege ebben a titokfogalomban lévő inherens aporiát élezi ki: ha a titok sosem természeti vagy természetes mozzanat,⁵⁷ úgy nem alapozható a természetre, hanem konvenciókhoz, szerződésekhez, ebben az értelemben nyilvánosságához kötődik, nem fogható fel tehát a privát minőség őrző garanciájaként. Ezáltal azonban a titok feloldása válik lehetővé. A titok mint emberiség és morál: ennél nyilvánosabb titkot el sem lehetne képzelni. Intézményesített titok ez, közösségképző funkcióval, ennek azonban a titok felfüggesztése a következménye. Amikor valami titokká válik, ez már szerződést, kötelezettséget előfeltételez, ami azonban a titok megsemmisítésével egyenlő. Kleist szövege mégis szó szerint veszi a titok természetes konstitúcióját (vö. terhesség, a titok korporeális médiuma). Ahhoz azonban, hogy titokká váljon, „szociológiai technikára” van szükség a nyilvános felhívás mint követ vagy harmadik módusában (szükség van a követre, mert titok létezik, ez azonban a követ nélkül nem időzíthet effektusokat, ezzel azonban fel is függesztődik).

⁵⁶ Vö. KOSELLECK, *Kritik und Krise*, 65.

⁵⁷ „Hiszen a természetben nem létezik titok, senki nem találkozott itt titokkal. Egy titok az, amiről tudni véljük, hogy titokban kell maradnia, mert bizonyos nem-természetes feltételek között kötelezettséget vállaltak fel, ígéretet adtak.” Jacques DERRIDA, *Politik der Freundschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2000, 349.

Azon titok viszont, melyet szerződés útján egy közösség érdekében hoztak létre, autorizált formájában éppen azt az egyediséget fedheti el, amelyet elvben meg szeretne őrizni.⁵⁸ Így itt a kontraktualizált vagy intézményesített és a (még ha kimondatlan) ígéretben vagy ígéretként létező titok közötti összeférhetlenség lesz akuttá. Olyan inkompatibilitás ez, amelyben az igazi titok megvonja magát privát és nyilvános, természet és kultúra, természet és intézmény különbségétől: kimondhatatlan és felfoghatatlan titok.

Ezen titok vallásos színezete – legalábbis a márkiné szemszögéből – eszerint nem pusztán véletlen (amit persze a grófnak „az ég angyalaként” történő megjelenése és az „öntudatlan fogantatás”, az „ajándék” számára már megelőlegett). Ez az öntudatlan fogantatás időfeletti exemplumként nyilvánul meg számára, ennek lenne ő a hordozója, és a benne megtestesült kinyilatkoztatás mint az isteni, örök idő történe meg a jelenben. Mivel azonban ezen idő betörését a profán időbeliségbe ugyanakkor az empirikus idő referenciális körülményei kontaminálják, főleg mert a betörés maga nem jelenként történik meg, hanem csak (mediális) utólagosságban, poszt-traumaként válik megtapasztalhatóvá, úgy az örök idő, az időfelettség mint szubsztancia törekénynek bizonyul. Az esemény „ideje” azon nyomban átformálódik (idő)ökonómiai horizontokba, kontraktualizált időbeliségekbe, a szerződések idejébe (házasság mint ígéret a felhívásban, a szerződés a tulajdonképpeni házassághoz a „jogokról” és „kötelességekről”, végül a végrendelet). Egyszóval: a bűnbeesés utáni időbe. A grófnak köszönhetően – az „ördögnek” benyomása szerint – a márkiné mintegy levetkőzi immunitását az isteni adomány ígéretében, ugyanakkor azonban beleíródik az irományok világába és idejébe (persze családtagjainak is köszönhetően, nem véletlenül öntözi meg őket a szenteltvízzel, vö. 141.). A kinyilatkoztatás és az exemplum ideje nagyon is evilági empirikus történetnek bizonyul, amely összefüggés azonban nem merül ki ideológiakritikában és elítélésben (ezek az operációk ugyanazon szerződéseket veszik alapjukul és autoritásként, melyek már mindig is az esemény után jönnek, a *restituált* ártatlanság értelmében is), hanem materiális történelmi eseményhez kerül közel. Ez a történet a titok, vagyis nem kognitív entitás, hanem a titok magát a (lehetetlen) ese-

⁵⁸ Vö. Georg SIMMEL, *Soziologie. Gesamtausgabe*, III., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1992, 451. A titokra formált joghoz Kleistnél vö. még a *Der Findling* vonatkozó helyével. (211.)

ményt jelent, amennyiben ez *el-jövetelben marad*. Ez az el-jövetel viszont nem választható el a (poszt)traumatikus ismétléstől, akár csak az iterabilitástól, ahogy ez textuális és mediális áttételekben jelentkezik, és az eseményt a „mintha” vonásával látja el. A titok tehát nem tudati természetű, kognitív képzet, hanem történet (ekképp trauma is), de nem esetként, hanem iterabilis voltában, a médium általi közvetítésében (ami nem egyszerűen kulturális jellemző, amennyiben „sebző természet”-tel – *Natur* – bír). Most azonban a márkiné esetének kvázi-transzcendens jellegére kell kitérni.

A márkiné számára titka mint igazi misztérium tűnik fel, főleg mint egy *mysterium tremendum*, amennyiben kiragadja őt az otthonosságból (szó szerint is).⁵⁹ A titokzatos alapvetően megrengető hatásában áll, a márkiné önmegértését és otthonosságát családja közepette billenti ki. A „reszketni” ige és különböző szinonimái uralják az elbeszélést több oldalon keresztül, ahogy a márkiné lassan tisztába jön „másállapotával” („anderen Umstand”). (123–125.) Ez a reszketés túlmegy a lélektani vonáson, azon bizonyos, ostrombeli történet nyoma, amely eset megváltoztatja az életét (nem csak az övét), igazi rengés, mint a földrengés egy másik Kleist-novellában, amely aztán a társadalmi-jogi dimenzióban reng tovább. Testi és nyelvi aspektusok nem különböztethetők meg a reszketésben (vö. a „legbensőbb érzését sebző” felhívással). A márkiné titka lényegében a kvázi-vallási misztériumba és a megreszketetőbe hasad szét, mely utóbbi a traumatikus jelenség, ez ugyanakkor poszttraumatikus tünetként vibrál múlt és jövő között (fenyegetés és ígéret összekapcsolódásában). Ez a titok éppen adományként reszketeti meg a megajándékozottat.⁶⁰ Pontosan ez a „*tremendum*” és adománya mint „*unheimliches*” titok („*Geheimnis*”) nem ültethető át maradéktalanul a nyilvánosság dimenziójába, az etabliozott felelősség etikai normáiba: „A közönséges elme és a filozófiai ész számára is a kötelesség odakötése a nyilvánossághoz és a nem-titkoshoz, ahhoz a lehetőséghez, sőt szükségszerűséghez, hogy számot adjunk, megindokoljunk és mások előtt a gesztust és a szót magunkra vállaljuk – mindkettejük által a leginkább osztott evidencia.”⁶¹

⁵⁹ A „*mysterium tremendum*”-hoz Kierkegaard és mások alapján vö. Jacques DERRIDA, *Den Tod geben = Gewalt und Gerechtigkeit*, szerk. Anselm HAVERKAMP, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 331–445.

⁶⁰ Vö. *Uo.*, 383.

⁶¹ *Uo.*, 387.

Ahhoz, hogy a „*tremendum*”-ban időzített titok által próbára tett felelősségnek eleget tegyenek, Derrida szerint fel kell áldozni a generalizálható, „etikai” általánosságot: „Mihelyt a másikkal vagyok kapcsolatban, a másik tekintetével, óhajával, szeretetével, parancsával, hívásával, tudom, hogy erre csak akkor válaszolhatok, ha feláldozom az etikait, vagyis azt, ami azt a kötelességet rója rám, hogy egyúttal és ugyanazon módon, ugyanabban a pillanatban mindenki másnak is válaszoljak.”⁶² A felelősség az etikai általánosság jegyében – a nyilvános felelősség vagy a felelősség nyilvánossága a „világmorál” előírása szerint – éppen az egyedi, megrengető esemény kihívása ellenében immunizálható.⁶³ Ekképp a felhívás kettős perspektívája mint az egyediséget szólító hívás a nyilvánosság előtt – és a címzés kétféle aspektusának ezen kapcsolatát, illetve divergenciáját ismertük fel a szöveg allegóriájaként – beíródik az etika és politika, ígéret és szerződés közötti összefüggésbe. És így éppen a nyilvános jelenik meg ambivalensként, az immunizáció és autoimmunizáció ágenseként egyszerre. Feltűnő ugyanis Kleistnél, hogy a „tekintet”, az „óhaj”, a „szeretet” stb. mozzanatai a márkiné és a grófközüti mediatisált nyilvános kommunikációban csak aszimmetrikusan, a gróf számára adódnak. A gróf adott esetben a titkot igyekszik megőrizni, a márkiné magánszférájának, illetve jó hírének immunitását biztosítani, ezért csak indirekt vallomás mehet végbe.

Kommunikáció, nyilvánosság és a „tett”

A példátlan eseménnyel szemközt csak a szeplőtelen (Kleistnél: *öntudatlan*, *unwissentlich*) fogantatás transzcendens exempluma funkcionálhat pretextusként – és: a szavahihetőség autorizációjaként – a márkiné számára, történeti példa nem áll rendelkezésre, és így a nyilvánosság valóban a hagyomány funkcióját veszi át.⁶⁴ Ugyanakkor a nyilvánosság azonban a telepatikus (a tet-

⁶² *Uo.*, 395.

⁶³ Vö. Kommerell általános megjegyzésével Kleistről: „Ezen titokkal mindig olyan önértelmezés kísérlete szegül szembe, amelyben a világ még ott beszél: az »általános alany« (*man*) az énben.” KOMMERELL, *I. m.*, 310.

⁶⁴ Vö. Niklas LUHMANN, *Gesellschaftliche Komplexität und öffentliche Meinung* = *Uo.*, *Soziologische Aufklärung*, V., Westdeutscher, Opladen, 1990, 170–182.

tessel folytatott) kommunikáció médiuma is és tele-poétikai effektusai nagyon is feltörhetik az előzetes tudásformákat és meggyőződéseket. A nyilvános kommunikáció ezen tele-poétikájában a titok kezdettől fogva nem pusztán privát, de nem is egyszerűen csak közzétett, hanem önmagát megkettőző (vagyis iteratív) esemény, mind referenciális, mind mediális indexszel. Az örök transzcendencia és a datálható nyilvánossá tett idő köztes dimenziója „történelem”-ként ugyanis definiálható – mint történő (azaz rejtett) és archivált történelem kontaminációja (egyfajta cseréje).

A történés önmagában, illetve nyelvi jellege nem tartoznak sem a priváthoz, sem a nyilvánoshoz, talán ezért terjednek ki kísérteties módon mindkettőre – és ezért egyszerre traumatikus és titkos jellegűek. A kérdéses történés ugyanis „»nem érzékelt« tapasztalat” formájában adott, „mint halál nélküli halál, melyet másképp nem lehet mondani, sem megérteni, másként, mint egy fantazmaticitás révén, azaz egy kísértetiességnak megfelelően (*phantasma* kísértetet jelent görögül), ami annak a törvénye maga”, és „túl-megy valóságos és nem-valóságos, aktuális és virtuális, valóságos és fikatív el-lentén”.⁶⁵ Ezen esemény után már csak posztumusz élet lehetséges. A márkinét a kísérteties történés éppen vallomásának vagy tanúságának implicit fikcionalizációjában keresi fel, amely egyfajta túlélést vagy utóéletet inszceníroz (miután megkettőződött a gyónó szerepe és saját tanúsító/tanúsított éne között).⁶⁶ Másrészt a fikció (a fikatív esemény) fenyegetése a tanúság iterabilitásává lesz, ahogy az a szövegben a felhívás újolagos visszaadásában látható. Ez az iterabilitás *maga* a kísérteties jelenlét (és nem pusztán reakció vagy kompenzáció). Azaz az úgynevezett szavahihetőség mint nem-birtokolható intenció vagy belső aktus az esemény ezen hívására válaszol (és nem a moralitás mégoly kategorikus imperatívuszára), ugyanakkor ez keresztül is húzza azt.

⁶⁵ DERRIDA, *Bleibe*, 109.

⁶⁶ „Terhessége teljes ideje alatt a márkiné olyan helyzetnek volt kitéve, melyet szavai jellemeznek: »Előbb elhinném... hogy megtermékenyülnek a sírok, és a hullák öléből élet születik!« [110., II. 121.] Pontosan ez történt azonban: a márkinével mint hullával háltak, és a születés posztumusz jelleggel bír. Így a későbbi élet a gróffal is posztumuszként jelenik meg. Csak az elhunyt képes – hosszú elválasztás után – egy szerető ember életére.” Bernhard BÖSCHENSTEIN, *Ambivalenz und Dissoziation in Kleists Werk = Die Gegenwartigkeit Kleists*, Erich Schmidt, Berlin, 1980, 45. Meg kell jegyezni, mint már említettük, hogy ez a grófra is érvényes, sebesülése után mintegy a halálból tér vissza.

A gróf tette ebben a nekrofilia közeli jelenetben egyszerre referenciális és fikatív, legalábbis ami egyértelmű axiológiai besorolását illeti. Ez még nem mond ki egyértelmű döntést a jelleméről (amely mind a tett előtt, mind utána másként mutatkozik), és ez is azon tanúságtétel problematikus vonására irányítja a figyelmet, mely referenciális bizonyítékként érti önmagát (azaz a jogrend szolgálatában).⁶⁷ Továbbá kérdéses, hogy a gróf tette rendelkezik-e kommunikatív funkcióval (valamely harmadik számára): ez abban is megmutatkozik, hogy „vallomását” az álomelbeszélésben kódoltan tette meg, és nem harmadikok számára címezte. (Éppen a nem-megragadható differencia átvitt és szó szerinti jelentés, sőt az utóbbi hiánya implikálja

⁶⁷ Kommerell szavaival: „Valakit ki lehet hallgatni arról, hogy mit tett, de nem arról, ki is ő.” KOMMERELL, *I. m.*, 247. Arendt: „Nem intencióinkról, hanem valódi magatartásunkról tudunk igaz vagy hamis módon tanúságot tenni, mégpedig önmagunkkal szemben. A képmutató bűne az, hogy hamis tanúságot tesz önmaga ellenében.” ARENDT, *Über die Revolution*, 132. Arendt itt a hamis tanúságot a véleménye szerint látszólag megismerhető („valódi”) tettekre vonatkoztatja, amelyeket mintegy letagadnak (ezt műveli a képmutatás), azonban a hozzá tartozó intenció nélkül a „valódi magatartás” maga olvashatatlannak lesz (Nietzschével szólva: a „valódi világgal” a „látszólagos világot” is aláássuk, és fordítva). Az önhazugság tehát sokkal inkább az intencióra magára irányul, nem pusztán a tette. Persze, ez az intenció először is csak a „tett” *interpretációja révén* (a tett mint „tett” stabilizációja révén) jön létre, lehetne ehhez Nietzschével egy éppen nem lényegtelen kiegészítést hozzáfűzni. És egy ilyen interpretációnál mindig kvázi-jogi diszpozitívumok lépnek működésbe. – A tettet mint faktumot csakis interpretáció révén lehet szemantikailag meghatározni, mely a performatívumnak (a cselekvésnek) kognitív funkciót (intenciót) tulajdonít. Vagyis nem pusztán a cselekvés referenciális konstatálása, hanem sokkal inkább interpretációja és kommunikációja dönt annak relevanciájáról pragmatikai és jelentéstani kontextusokban. Éppen a feltárt titokra vonatkoztatva hangsúlyozták ezt: „Egy titokba a szó teljes értelmében csak azok avatódnak be, akikkel nemcsak a releváns tényeket közlik, hanem akiknek ezen túlmenően megengedik, hogy résztvegyenek ezen tények közös értelmezésében és értékelésében. Az a fokozat, amely szerint egy közösség titkok kommunikációja által kialakítja magát, nem választható el az ezen titkokról folytatott kommunikáció mikéntjétől.” (ANGELA KEPPLER – THOMAS LUCKMANN, *Beredetes Schweigen. Kommunikative Formen familiärer Geheimnisse = Schleier und Schwelle*, V/1., szerk. Aleiada ASSMANN – JAN ASSMANN, Fink, München, 1997, 220.); kimondott és kimondatlan titok, titokzatosság és titokbantartás megkülönböztetéséhez vö. Alois HAHN, *Soziologische Aspekte von Geheimnissen und ihren Äquivalenten = Schleier und Schwelle*, 23–39.) Az elbeszélésben a kommunikáció értelmező (nem-semleges) funkciója éppen a szereplők metaforikus beszédmódjában jelentkezik, amely azonban állandóan jelölt és referens diszjunkcióját eszközöli. Az egész szöveg ebben a nézetben a közösségiséget – az értelmezőket is – teszi próbára.

azonban a virtuális harmadikot, vagyis az értelmezőt.)⁶⁸ A gróf hallgatása (mint tanúsítás) a tettéről (önmagáról mint tettesről) talán azon lehetetlen-ségnek felel meg, hogy a tettét morális-értékelő szempontból egyértelműen osztályozza és nyelviileg adresszája (és ezáltal a tanút mint autoritást pozicionálja a tettes fölött, helyreállítva ezáltal az etikai egyensúlyt).⁶⁹ Kérdéssé válik itt, hogy valóban csak az ártatlanság lenne bizonyíthatatlan, míg

⁶⁸ Ugyan lehet, hogy Reemtsma – az újabb kultúratudományokban igénybe vett – tézise sok esetben meggyőző („*Minden emberi cselekvés bír kommunikatív aspektussal, és ezt sejtetőleg még azon cselekvésekre is kiterjeszthetjük, melyek tanúk nélkül esnek meg, mivel a cselekvő maga is tanú, aki azzal, amit tesz, azt mondja, ki is ő.*” Jan Philipp REEMTSMA, *Vertrauen und Gewalt. Versuch über eine besondere Konstellation der Moderne*, Hamburger Edition, Hamburg, 2008, 107.), Kleistnél azonban nem igenelhető maradóképpen. Hiszen Reemtsma belátásának minden szükségessége ellenére mégis megmenti a tett intencióját, egy kommunikatív (nem pusztán cselekvésorientált) intenció vagy funkció formájában, és így definiálja a tettet. Mindez azonban pl. a *Von der Überlegung. Eine Paradoxe* szerzőjénél utólagosan történik, vagyis *interpretáció* effektusa (és nem „megfigyelése”, az említett tudományok kedvenc szavával élve). Ez újfent olyan aspektus, amely mintha nem érdekelné Reemtsmát (nem csak őt nem), noha a kommunikatív funkciók megállapítása (cselekvéseké is) be kellene, hogy vonja a „befogadót”, azon tettek értelmezőjét is mint *tanút* (főleg, de nem csak mint címzettet). A tett mint információ vagy kommunikáció csak a harmadik mint tanú számára válik ilyenné, önmagától nem az – mindenekelőtt a tanú politizálja a tettet, nem pusztán vélt elkövetője. Hiszen Kleistnél éppen a szerződések – ahogy fentebb látható volt – (beszéd)tett és harmadikok között erodálódnak és interpretáció tárgyaivá válnak. Viszont a következő megjegyzés hasznos lehet a kódolt vallomás szituálásához, az esetek minden különbözősége ellenére: „Nem arról volt szó, hogy Eichmann az igazat mondta vagy hazudott, *hanem hogy nem beszélt harmadikhoz*. Ezért nem tudott tetteiről értelmes tájékoztatást adni.” (Uo., 470.) Ezért a gróf beszédaktusa inkább hallgatásaktusnak nevezhető, mivel vélhetőleg nem egy harmadikhoz intézi a szavait („hirtelen kijelentette, vörösről arccal, hogy a márkinét rendkívülien szereti: majd ismét a tényrjára bámult és hallgatott.” [106., 116.], feltűnő a kettőspont mint egy kijelentés kvázi-bevezetése, ami itt azonban a tekintet elfordítására és hallgatásra vonatkozik).

⁶⁹ Ez maga volna a morális elv, a moralitás elve mint olyan: a tanú fölénye a tettes szemben. Éppen ez a vélt magasabbrendűség (ami az általános akaratot Rousseau-nál vagy a kategorikus imperatívusz Kantnál mint a harmadik[nak szóló] címzési diszpozitívumait képviseli) a tettes fölött azonban erőszakos mozzanaton alapszik, mely a kettéválasztást bevezeti a szubjektumba, ahogy ez Rousseau-nál éppen az ellenség fogalmiságával megy végbe. (Ez Kleist szövegében pl. diktátumként vagy éppen magában történik – mely az író alanyt [az anyát] megkettőzi –, az erőszak itt mediális erőszak is.) Ez a tanú politizációja, vagyis éppen az etizálás mint egyfajta bűnbeesés – ez Kleist novellájának egyik „üzenete”.

a bűn viszont bizonyítható.⁷⁰ A tettkarakter mint olyan mégsem határozható meg egyértelműen (ha intencionalitása nem ellenőrizhető, ami a „bűn” megállapításához elengedhetetlen), ezáltal értékelése is ambivalens marad. A „gonosz” tettet a gróf esetleges önhazugsága nem erősíti meg, melyben saját sejtető intencióit (még ha negatív módon is, de) rögzítené – a vallomás hiánya a „tettet” mondhatni definiálhatatlanként hagyja hátra. Tettest és tettet elválasztani egymástól nehézségekbe ütközik.⁷¹ Úgy tűnik, mintha Kleist itt az (újra szó szerint) „hallatlan” esemény (mely nem számíthat egyszerűen faktumnak) kapcsán, éppen mediális közvetítése révén a cselekvési

⁷⁰ „... csak a bűn bizonyítható valóban, az ártatlanság ellenben, ha többnek kell lennie, mint nem-bűnös-létnek, sosem mutatható ki, hanem csak hitel és hűség alapján fogadható el, ahol is a nehézség abban áll, hogy az effajta bizalom még az adott szóra sem támaszkodhat, amely ugye mindig hazugság is lehet.” ARENDT, *Über die Revolution*, 110. Arendt itt a „bűn” és „ártatlanság” oppozíciójába konvertálja „valódi magatartás” és „intenció” fent tárgyalt ellentétpárját, lényegében igaz-hamis, realitás-irrealitás relációjában gondolkodva (bevallva ugyanakkor a „nehézséget” mindezzel).

⁷¹ Ezt a nehézséget Arendt – akarva-akaratlanul – úgy próbálja feloldani, hogy az önhazugságot (a „képmutatót”) „bűntettként” (*Verbrechen*) jellemzi: ez viszont azt előfeltételezi, hogy az önmagának hazudó személyt megkülönböztetjük önmagától, ahol a hazugságot elszenvető alany mégis csak jogalanyként definiálható, ha meg akarjuk tartani a „bűntett” fogalmát. A „tett”, a történet(beli) Werden(ének) determinálása csak jogi alapon mehet végbe, ami azonban a Werdent létté (*Sein*) rögzíti és a cselekvés bűnösségét tételezi (vö. „A jog nem büntetésre ítélt, hanem bűnre.” BENJAMIN, *Sors és jellem* = Uő., *Angelus Novus*, 63.). A Kommerell és Arendt által fenntartott oppozíciót, hitüket az (Arendtnél ráadásul „gonosz”) tett definiálhatóságában, mely hitet Arendt számára a harmadik autoritása (nevezze ez „lelkiismeretnek” vagy másnak) támogat, Kleist nyilvánvalóan nem osztja, aki ezzel radikálisabb és modernebb, mint a 20. század két gondolkodója, és sokkal inkább a Nietzsche-féle „keletkezés ártatlanságával” kellene kapcsolatba hozni: „És mit jelent Gonosz cselekedni, talán a hatása dönti el? *Mi a gonosz? Az abszolút gonosz? Ezerszeresen összefonódnak és áthatják egymást a világ dolgai, minden cselekedet milliónyi továbbiaknak a szülője, és gyakran a legrosszabból ered a legjobb* – Mond meg nekem, tett-e már valaki valami *Gonosz* ezen a földön? Olyasmint, ami *örökkön-örökké* gonosz lenne –?” Heinrich von KLEIST, *Levelek*, ford. FÖLDÉNYI F. László és mások, Jelenkor, Pécs, 2000, 210.; Uő., *Sämtliche Werke und Briefe*, II., 683. (A hálómétafora, de az időbeliség reflexiója is látnak kételyre utalnak a cselekvés identifikálhatóságát tekintve.) Kleist gondolatai megfontolásról és tetről (*A megfontolásról*) Nietzsche-nél sokféleképpen konkretizálódnak: „... amit egy cselekvésről egyáltalán tudhatunk, az *soha* nem elég ahhoz, hogy megtegyük, hogy elddig még egyetlen esetben sem vettek hidat a felismerés és a cselekedet között?” Friedrich NIETZSCHE *Virradat. Gondolatok a morális előítéletekről*, Holnap, Budapest, 2009, 105.

érték azon ismeretlenségét tartaná szem előtt, melyről Nietzsche írt.⁷² Mind a vélt eredetet, mind az (elvárt) következményeket konvencionális-önkényes hozzárendelések (szerződés, ökonomizálás stb.) biztosítják a cselekvés számára a szövegben, mint „megismerést” (mely megismerés a „világ-morál”, a cselekvések szinkronizálása és posztulált egyenértékűsége felől autorizálja magát). A tudat (a kogníció) mint a cselekvés (a performativitás) megelőző etablírozásának szerepe Kleistnél kételyekbe ütközik (mint ahogy például a *Die Verlobung in St. Domingo* című novellában és a *Von der Überlegung* című aforisztikus szövegben), az összekapcsolásukba mint a moralitás fundamentumába vetett hit mint a meggyőződés, főleg mint a nyilvános, közvéleményszerű meggyőződés elve mutatkozik meg. A kognitívna a performatív funkcióval való összekapcsolása főleg az utóbbi meghatározását próbálja eszközölni, ahogy az ígéretnek is mint szavahihetőnek kellett megjelenie. Ugyanakkor azonban a tanúságtétel önnön mindig is (ön)mentegetőzési funkciója révén a tanút (a márkinét) magát változtatta harmadikká, mely pozíciót ugyanakkor a nyilvános kommunikáció képviseli, ebbe helyeződik át. A közvélemény nyilvánosságának kell a felmentési instanciát jelentenie, eközben ez kezdettől fogva szerkezetében az önmagát mentegető tanúságtétel szubjektumánál kogníció és performancia, szó és tett összekapcsolására irányult. Magának a nyilvános tudásnak kell tehát átvennie a felmentő funkcióját, ezzel azonban végső soron vitatja motiváció és cselekvés összekapcsolását, melyet azonban nagyon is elvárt a tanútól. A közvéleményben a tanúságtétel önmagát mentegető aspektusa instrumentalizálódik, a tanú önmagával mint harmadikkal konfrontálódik: ezzel a közvélemény szerkezete és instanciája ugyanazon hamis esküt reprodukálja, amelyet a tanúnak tulajdonít, vagy megtilt neki.⁷³

⁷² „Hogy egy cselekvés attól függne, mi is előzte meg őt a tudatban – mennyire hamis feltevés ez! – És mégis eszerint mérték a moralitást, sőt a kriminalitást is... [...] Nem ismerjük az eredetét, nem ismerjük a következményeit: van egy cselekvésnek következképpen egyáltalán értéke? ... [...] Ha tehát a cselekvés sem eredete, sem következményei, sem kísérőjelenségei felől nem mérhető értékére nézve (abwerthbar ist), akkor az értéke x, ismeretlen...” NIETZSCHE, *Kritische Studienausgabe*, 371–372.

⁷³ Vö. ezzel Hegel értékelésével a közvéleményről: „A magán- és magáértvaló általános, a szubsztanciális és igaz, összekapcsolódik benne ellentétével, azzal, ami magáértvalóan sajátos és különös a sokak vélekedésében. Ez az egzisztencia tehát önmagának létező ellentmondása, a megismerés mint jelenség; a lényegesség éppoly közvetlenül, mint a lényegte-

A mediális módon létesített nyilvánosság mechanizmusa a kogníció szintjén operál, és éppen az általa is felidézett esemény performatív dimenziója marad elérhetetlen számára. Erre az összefüggésre még ki kell térni. – Ha a nyilvánosság keresztezi a márkiné immunitását, akkor ezt saját önmegértésében teszi, a tudat formájában, mely „érzése” ellen irányul.⁷⁴ A márkiné önmegértése medializálódik, nem-tudott ártatlansága megígért ártatlansággá változik, melyet a nyelv – sőt egy szöveg (a hirdetés) – eszközöl, amely ugyanakkor ki is szolgáltatja őt (még ha csak indirekt módon is, amennyiben hiányra mutat, végső soron megkettőződést idézve elő).⁷⁵ Ez a tudás mint tudati tartalom és mint öntudat a nyilvánossággal, a nyilvános kommunikációval kötődik össze, és ebben az értelemben már mindig is (potenciális) büntudatnak bizonyul, melyet a közvélemény és az ekképp létesülő (ön)igazoláskényszer generál. A tudatos felelősség posztulátumát, tett és tettes összekapcsolását a nyilvánossági struktúra feltételezi. Azt lehetne mondani, hogy az, ami tudatossá válik, belép a tudat dimenziójába (hogy a tudatalattiból vagy máshonnan, most másodlagos), már potenciális szociális kommunikáció függvénye, a nyilvánosság indexét viseli magán. Ez persze nem azt jelenti, hogy kommunikáció csak a tudathoz vagy a tudotthoz való kötődésében mehet végbe, azt azonban igen, hogy a kommunikáció mindig nyilvánossági relevanciával vagy szereppel bír, melyet azonban nehéz körülhatárolni. A tudat itt tehát a „közlés” (*Mitteilung*) függvénye, ahogy azt később Nietzsche fogja megmutatni. A *vidám tudomány* egyik komplex, pszeudo-genealógiai passzusa szerint az (intencionális) tudat kialakulása nem autonóm (antropológiai) kognitív gazdagságnak köszönhető, a tudat alapját sokkal inkább a közlés, jelrendszerek *mint* jelek felismerése feltételezi: „Nos, nekem úgy tűnik [...] hogy a tudat finomsága és ereje mindig függött egy ember (vagy állat) *kommunikációs képességétől* (*Mittheilungs-*

lenség.” Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *A jogfilozófia alapvonalai*, ford. SZEMERE Samu, Akadémiai, Budapest, 1981, 337.

⁷⁴ Vö. a „lelkiismeret” (az eredetiben: *Bewusstsein*) és az „érzés” funkcióival: az első „tisztának mondja” a tulajdonosát mint alanyt, a második „saját maga [ugyanazon tulajdonos] ellen szól”-hat. (110., 121.)

⁷⁵ Vö. Kommerell véleményével: „Mielőtt érthetlenné vált, a rejtélyes személy környezete fogalmát mintaképszerűen betöltötte. Ez a fogalom (sablon, kód, szokás, erkölcs) néha hat még benne; a személy megszokott módon eszerint értelmezi önmagát és tehát elkezd meghasadni.” KOMMERELL, *I. m.*, 257–258.

Fähigkeit), ez utóbbi pedig a *kommunikációs szükséglettől*” (*Mitteilungs-Bedürftigkeit*, a fordítás módosítottam – L. Cs.). Nietzsche ezt a következőképpen érti: „csak ez a tudatos gondolkodás *történeti szavakban, vagyis közlési jelében*, ami által a tudat eredete fölfedi önmagát. Röviden szólva: a nyelv fejlődése és a tudat fejlődése (nem az észé, hanem csak az ész öntudatosodásáé) kéz a kézben haladnak.” Éppen a tudat az a szerv Nietzsche számára, mely „nem tartozik sajátosan az ember individuális létéhez, sokkal inkább ahhoz, ami benne közösségi és csorda jellegű.” Ebből az következik számára, hogy „mindegyikünk annál a kísérleténél, hogy a legjobb akarattal olyanira egyénien *értse*, »ismerje önmagát«, mint csak lehet, mégis csak a nem-egyéni fogja tudatosítani önmagában, ami »átlagos« benne – hogy gondolkodásunkat a tudat természete – a benne parancsoló »faj génusza« nyomán – mintegy *többségivé* teszi (*majorisiert*) és visszafordítja a csordaperspektívába.”⁷⁶ (Kleistnél az ígélet – melyet a trauma indukál, ezt azonban hatványozza is – tudatba való fordításának kvázi-juridikus procedúrájáról volt szó.) Ez a konstelláció a kései Nietzsche-nél a „belső tapasztalatra” is érvényes: „A »belső« tapasztalat akkor lép a tudatunkba, miután már nyelvet talált magának, melyet az individuum *ért* ... vagyis egy állapot fordítása számára *ismertebb* állapotokba –.”⁷⁷ Semmilyen tudással nem lehetne rendelkezni a „belső” tapasztalatról, ha nem fordítanák át „egy nyelvbe”, amely nyelv (intencionális tulajdonságával) ugyanezen belső tapasztalatot el is torzítja vagy tojja, legalábbis nem-identikussá teszi önmagával. Éppen ez a fordítás a nyelvbe nyilvánul meg következőképpen a „belső tapasztalat” elárulásaként, Kleistnél: egy olyan szavahihetőségén, mely nem tud önmagáról.⁷⁸ Ha az *őszinteséget* mint kifejezést (és nem mint ígéretet vagy tanúságot) fogják fel, úgy ez még a jel (és a nyilvános példa) paradigmájába tartozik, amely felszínt és tudatot, illetve intencionalitást implikál. Az *őszinteség*

⁷⁶ Friedrich NIETZSCHE, *A vidám tudomány*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Holnap, Budapest, 2003, 268–270. (a fordítást módosítottam – L. Cs.); Uő., *Die fröhliche Wissenschaft* = Uő., *Kritische Studienausgabe*, III., 590–592.

⁷⁷ NIETZSCHE, *Kritische Studienausgabe*, XIII., 460. A „belső világ fenomenalizmusának” felmutatásában a vezéralakzat ismeretesen a metalepszis, egy ok utólagos előállítása az időben korábbi hatáshoz. (Uő., 459.) Az ezredes, az erdőmester metaforikus szótáraiban – ezekben a gróf jól kiismeri magát – a szöveg éppen ezeket a fordítási mechanizmusokat reflektálja, melyek sikerüket tekintve egy kvázi-szerződésre vannak ráutalva.

⁷⁸ Vö. KOMMERELL, *I. m.*, 247.; MOSER, *I. m.*, 98.

vagy szavahihetőség azonban nem egy tudatos, stratégiai döntés eredményei.⁷⁹ Mégsem lehet kizárni a harmadikat az ígélettevésből, (transzcendens) bizonygatások formájában vagy (írásos) bejelentések nyilvánosság által feltételezett medialitásában (az utóbbi mintegy átveszi az előbbi funkcióját, ebben a – történeti – átmenetben szituálódik a kleisti mű). A harmadik az ígélet nyilvános stabilizációját idézi elő, mely éppen az írásossággal esik egybe. Ebben az ambivalenciában ugyanezen harmadik azonban hamis tanúvá is lehet, méghozzá az ígérő személy tudatában vagy tudataként. Így az öntudat – a nyilvánosság által megjelölve – a szubjektum belső aktusainak hamis tanúját jelenti, és az önigazolás kényszerét implikálja (ahogy fentebb a vallomástevő szerepjellegéről – mint egy harmadikról önmagához képest – szó volt).

A közvélemény hatalmának történetfilozófiai megalapozása erőszakos operációnak minősül, amennyiben azon (pseudo-juridikus) hatalom mint az idő és a történelem hatalma állítódik be és ezáltal politizálódik (mint a politikai cselekvés autorizációja és legitimációja).⁸⁰ Az, hogy ez a reláció mint olyan – még tartalmi mozzanatok nélkül – egyáltalán létrejön, erőszakos, maradéktalanul nem magyarázható eseménynek tartható (a történelem és a politikai-szociális-ökonómiai fogalmak általános temporalizációjának jegyében, ami nem mérhető ki társadalmi, eszmetörténeti, politikai és kulturális fogalmakkal, sokkal inkább ezeket indukálja és provokálja). Éppen a gróf kettős vonása – tettes és tanú –, ezen túl a nyelvi szinten tanúságtétel és narráció (a kontraktualitás által lehetővé tett történetyszerűség) feszültségteli kapcsolata utalt a „történelem” mint cselekvési és reflexiók tér kontaminációjára. A tett és a véték csak a nyilvánosság felől lesznek azzá, amik, ugyanakkor ezen nyilvánosság felől mentik fel őket. Az esemény ezen reflexiója (tükrözése) és átformálása a nyilvános térben, az esemény így előidézett iterabilitása hozzá magához tartozik és titok marad (mint a vallomás vagy

⁷⁹ „Kleist meg akarja mutatni, hogy egy lény itt [*Prinz von Homburg*] megjelenített önnönmagához vezető döntése nem akarati aktust jelent. Ez választja el a kleisti döntést Schiller drámáinak döntéseitől.” KOMMERELL, *I. m.*, 282.

⁸⁰ Vö. *Geschichtliche Grundbegriffe*, III., 908. És: „... a történelmi idő maga vált a közvélemény uralmának legitimáló instanciájává”. (*Geschichtliche Grundbegriffe*, IV., 453.) A „volonté générale” (Rousseau-nál), „harmadik hatalom”, „nyilvános hatalom” és „a közvélemény törvénye” fogalmaihoz vö. KOSELLECK, *Kritik und Krise*, 47. Vö. még ARENDT, *Über die Revolution*, 73–146.

az ígéret) még a legharsányabb nyilvános mediatizációban is. Éppen ez a parciális elrejtettség hívja elő a politizációt, hívja ki ezt, ahol a házi uralmat és szuverént leváltó kollektív uralkodási formák⁸¹ éppen a kollektív nyilvánosságban fedezik fel hatalmi potenciáljukat.⁸² A kategorikus imperatívusz fogalma is – melynek ígéretet és szerződést kell homogenizálnia (ahogy a nyilvánosság hatalmának és a történelem hatalmának egybe kellene esniük) – ezen erőszak exponense (Nietzsche és Freud szerint), mivel benne „külső imperans” nélküli imperatívusz működik, és végső soron nyitott marad totalitárius funkcionalizációkra.⁸³

Magánmorál és világ-morál konvergenciája és a történés általa posztulált, címzési alapon működő szinkronicitása, valamint ökonómiai mintázata a történelemmel, a benne adódó titokkal mint történéssel szembeni ellenállásként írható le. Ezen művelet etikai változatának alapvető operatív feltevése tettes és tanú különbségének megállapíthatósága (a történelem cselekvési és tudati aspektusának variációjaként), az utóbbi mint „az állat, akinek ígérnie szabad”⁸⁴ és morális fölénye az előbbivel szemben – mint a morál alapja (és ugyanakkor végrehajtása). Ebben az összefüggésben az önmagára vonatkozó tanúságtétel (beismerés, bocsánatkérés stb.) egyfajta önbüntetés jelenetévé válik, exemplummá a nyilvánosság előtt, ahol a büntetés „ünneplés” jellege lép elő,⁸⁵ és helyreáll az etikai egyensúly ökonómiája. Ha ehhez képest a valódi tanúságtétel mindig titkot tanúsít (ezzel nem állván ellentétben nyilvános minősége),⁸⁶ akkor ez csak a történés mint titok, a titok mint

⁸¹ *Geschichtliche Grundbegriffe*, III., 64.

⁸² *Uo.*, 901.

⁸³ *Uo.*, 76. Éppen Kleist látta ezt a legvilágosabban és leplezte le a „felelősség” belső imperatívuszra alapított képzetét, vö. a sokat idézett levélrészlettel: „Senki ne mondja, hogy van a belsőkben egy hang, mely titokban és világosan megszűgja, mi a helyénvaló. Ugyanaz a hang, mely a keresztyént arra biztatja, hogy ellenségének megbocsásson, az új-zélandit arra biztatja, hogy süsse meg, és azután áhítattal el is fogyasztja. – Ha a meggyőződés igazolni tud ilyen cselekedeteket, bízzunk-e benne? (*Wilhelmine von Zengéhez*, 1801. aug. 15., KLEIST, *Levelek*, 210.; *Uo.*, *Sämtliche Werke und Briefe*, II., 683.) Vö. ehhez Nietzsche megjegyzését: „a felelősség sokáig elválasztva a lelkiismerettől!” NIETZSCHE, *Kritische Studienausgabe*, X., 330. Itt is: *Kritische Uo.*, *Studienausgabe*, IX., 686.

⁸⁴ Vö. Friedrich NIETZSCHE, *Adalék a morál genealógiájához*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Holnap, Budapest, 1996, 60.

⁸⁵ *Uo.* 72.

⁸⁶ Vö. DERRIDA, *Bleibe*, 29–30.

történés lehet. Mindennek a tanúság(tétel) mediális uralhatatlansága a közege, melyben tettes és tanú, a történés cselekvési és tudati aspektusának megkülönböztethetősége következképpen viszonylagossá válik.⁸⁷

⁸⁷ Itt feltárul a jelenlegi, (Magyarországon még nem annyira) az „emlékezetkultúrák” által meghatározott történelemfogalom mély ellentmondásossága: egyfelől traumákról, nyomokról, sebekről van szó, amelyek tudati jelenléte legalábbis problematikus, másrészt az ezekre irányuló emlékezés imperatívuszát igenlik minden lehetséges, főleg „kulturális” diskurzusban (elfelejtve a Nietzsche-féle felejtés posztulátumát *A történelem hasznáról és káráról* c. „korszerűtlen elmélkedésben”, mely felejtés nélkül szerinte nincsen jövő, azaz történő történelem). Félő, hogy az „emlékezetkultúra” nem problémátlan fogalma és igénye – mint referenciális és intencionális gyakorlat – bizonyos értelemben csak eltávolít az emlékezendőtől, továbbá a jelen és jövő kihívásait már eleve reduktív távlatban érzékeli. Vö. ehhez legutóbb Christian MEIER, *Das Gebot zu vergessen und die Unabweisbarkeit des Erinnerns*, Siedler, München, 2010.

HANSÁGI ÁGNES

A regény a politikai napilap médiumában

Emil Dovifat *Zeitungslehre* című könyvében¹ az újságban megjelenő regény óriási jelentőségét és kulturális misszióját, akárcsak a harmincas években Antonio Gramsci,² abban a páratlan, semmihez nem fogható művelődési és képzési kapacitásban jelöli ki, amelyet az elméletileg mindenkihez, vagy még inkább bárkihez eljutó napilapban megjelenő irodalom képviselhet.³ Antonio Gramsci rövid írása tulajdonképpen a tárcaregény kultúrában betöltött funkciójának kérdését érinti akkor, amikor arra az 1930-as újsághírré reagál, amely két, 19. századi klasszikus tárcaregény olasz napilapokban való újraközléséről tudósít. Gramsci nem vonja kétségbe: a 19. század második fele a tárcaregény fénykora, úgy látja azonban, hogy a politikai napilapoknak kortárs olasz irodalmat kellene folytatásos közlésben hozniuk. Csak így aknázhathaták ki azt a tárcaregényben rejlő lehetőséget, amely a modern kultúra szempontjából páratlannak tekinthető. Gramsci azért a tárcaregényben látja a „nép” felemelésének egyik leghatékonyabb és ezért legfontosabb eszközét, mert felismeri a tárcaregény befogadásának azt a különös sajátosságát, amellyel csupán az utóbbi évtizedek televíziós sorozatai szembeállították a szerialitás kérdésére irányuló esztétikai reflexiót. Nevezetesen: a tárcaközlés (esztétikai) hatásának kulcsát a napi folytatásokban megjelenő regény ama unikális „képességében” jelöli ki, hogy az (szemben a könyv

médiumának irodalmával) a befogadás *ütemezettsége* és a tömeges befogadói csoporton belül az egyes befogadók esztétikai/olvasási tapasztalatainak *egyidejűsége* révén rendkívül koncentráltan, hatékonyan és igen széles körben tematizálhat meghatározott kérdéseket. A tárcaregény éppen azáltal válik politikai „tényezővé”, hogy kiindulópontja és kiprovokálója lesz a konverzációnak, amely ugyanakkor ezzel egyidejűleg sokszor egymás számára amúgy idegen olvasók között is alkalmi beszédközösséget, tehát tényleges, a face to face kommunikáció alapján kialakuló, alkalmi emberi közösséget képes generálni, meghatározva azt a konkrét témát, amely a konverzáció kiindulási alapja lehet. A tárcaregény ezzel tehát nem egyszerűen olyan alakulatként jelenik meg, amely a kommunikáció *témáját* szabályozza, hanem a társadalmi nyilvánosságban egyfajta regulatív erővel ruházódik fel. A tárcaregény a korai tömegmédiumok nyilvánosságának terében a párbeszéd lehetőségét teremti meg, vagyis szabályozó ereje kiterjed magának a kommunikációnak a létrejöttére is.

Dovifat, akárcsak néhány évvel korábban Gramsci, abból a felismerésből indul ki, hogy a tárcaregény kommunikációjának politikussága, valamint a könyv médiumában megjelenő regény politikussága között megfigyelhető és leírható fundamentális különbség mindenekelőtt a befogadás módjára vezethető vissza. Dovifat harmincas években született és az idők folyamán kétkötetessé bővült munkája német nyelvterületen az ötvenes–hatvanas évektől a sajtótudomány klasszikusának, megkerülhetetlen alapkönyvének számított, de legalább ennyire alapvető irodalomnak a *tárca* összefüggésében is, amelyből a háború utáni időszakban generációk tanultak.⁴ Lényeges

¹ A továbbiakban megadott oldalszámok a következő kiadásra vonatkoznak: Emil DOVIFAT, *Zeitungslehre*, I–II., De Gruyter, Berlin, 1967⁵. (Ez a kiadás ugyanis az utolsó, amelyet a szerző maga dolgozott át.)

² Antonio GRAMSCI, *Der Begriff des „National-Völkstümlichen”. Aufzeichnung aus den Jahren 1934/35 = Uö., Zu Politik, Geschichte und Kultur. Ausgewählte Schriften*, Röderberg, Frankfurt am Main, 1986, 235–242.

³ DOVIFAT, *I. m.*, II., 71.

⁴ A Walter de Gruyter kiadó Dovifat munkáját már 1931-ben is a *Sammlung Götschen* sorozatának részeként adta közre, ekkor még *Zeitungswissenschaft* címmel. A könyv tehát a háború utáni német nyelvű könyvkiadás egyik legnépszerűbb, és ugyanakkor 1889-es indulásától kezdődően a legmértékadóbb ismeretterjesztő sorozatában jelent meg, a *Sammlung Götschen* két köteteként, ami mindenképpen azt a benyomást erősíti meg az olvasóban, hogy olyan munkáról van szó, amely egyfajta közmegegyezéses, mainstream felfogást hivatott közvetíteni. Jürgen Wilke igen alapos elemzése azonban rámutatott arra a paradox helyzetre, amely a máig megkerülhetetlen kötetnek ezt a fajta megközelítését némiképpen árnyaltabbá teszi, szerepét pedig még inkább meghatározónak mutatja. A második kiadás, amelynek során a szerző igen komoly átdolgozásnak vetette alá anyagát, 1937-ben már a később elhíresült, vagyis *Zeitungslehre* címmel jelent meg. A további kiadásoknak és átdolgozásoknak is ez képezte az alapját, és gyakorlatilag a későbbi kiadások ezt tekintik az első kiadásnak. A monográfia megszületésekor valójában egy még nagyon fiatal, új tudomány-

azonban szem előtt tartanunk, hogy Dovifat *nem* az irodalom, hanem a sajtó, valamint a sajtótudomány nézőpontjából tekint a tárcaregényre, lehetséges funkcióit és történeti szerepét is a napilap működése szempontjából értelmezi. Az egyik premissza, amelyből kiindul, hogy a regény mint anyag idegen a napilaptól, ráadásul természetét tekintve „újságidegen”, amelyet kizárólag a gazdasági kényszerek tettek a modern napilapok integráns részévé. Második kiindulási pontja és egyben előzetes tételezése, hogy a politikai napilapok szórakoztató tartalmainak kiválasztását a szerkesztésnek az az „alaptörvénye” irányítja, amely szerint csakis olyan kulturális értékek vihetők át sikeresen a napilap tömegmédiума által az újságolvasó befogadókhoz, amelyek a szerkesztői interpretáció mintegy proleptikus értékelése szerint („minden bizonnyal...”) széles olvasói tömegek számára képesek hozzáférhetővé válni. Ebből viszont a lapszerkesztés (konkrétan a tárcarovatok szerkesztésének) gyakorlatában a leggyakrabban az következik, hogy a szerkesztők egyfajta középérték, vagy talán még inkább középszerűség irányában választanak. „Az újságban lévő regény a napilapnak megfelelő formát egyesíti az időszerű tartalommal. Olvasóit ízlésben is nevelnie kell, de kihasználna izgalmasságát, hozzá is kell őket láncolnia a laphoz, amelynek publicisztikai hatását ezáltal emeli.”⁵

Dovifat a napilap politikai tartalmának nézőpontjából, de összességében a konszenzusnak megfelelően meséli el az „alapítótörténetet”, a tárca kialakulását és elterjedését.⁶ Gramscival összeolvasva azonban nem csupán

terület első összegző, szintetizáló vállalkozásaként a szerző azoknak a fogalmi kereteknek a megteremtését vállalta, amelyek az új tudományterület tudományos diskurzusának alapjait vetették meg, és létrehozták az új diszciplína szótárát. Dovifat vállalkozása nem csupán úttörő feladatot teljesített, de nagyon sokáig az egyetlen áttekintő jellegű, szisztematikus vállalkozás is maradt, miközben a tudományterület jelentőségének a megnövekedésével a háború utáni évtizedekben egyre nagyobb volt az egyetemi oktatásban az igény egy ilyen típusú, rendszerező áttekintésre. Ha tehát ma, visszatekintve, úgy érezzük, Dovifat a mainstream álláspontot képviselte, az javarészt abból a tényből is eredeztethető, hogy a háború utáni évtizedekben generációk iskoláztak a sajtótudomány egyik alapítójának kezdeményező munkáján. Vö. Jürgen WILKE, *Standardwerk oder Materialsammlung ohne wissenschaftlichen Anspruch? Emil Dovifats „Zeitungswissenschaften” und die Entwicklung der Zeitungswissenschaft in Deutschland = Emil Dovifat. Studien und Dokumente zu Leben und Werk*, szerk. Bernd SÖSEMANN, De Gruyter, Berlin – New York, 1998, 267. skk.

⁵ DOVIFAT, *I. m.*, II., 72.

⁶ Vö. *Uo.*, 72. skk.

a tárcaregény szociális funkciója az, ami miatt alaposabb tárgyalásra szorul Dovifat elsődlegesen sajtótörténeti és sajtótudományi megközelítést alkalmazó elemzése. Azzal, hogy számára a tárcaregény *nem* mint az irodalom szöveg univerzumának része vagy mint szépirodalmi anyag jelenik meg, hanem csak és kizárólag mint a napilap egyik, a hírektől eredendően idegen, „sajtóidegen” tartalma, láthatóvá válnak azok a technikai sajátosságok, amelyeket az irodalom diskurzusán belülről szemlélve talán kevésbé venne (vennének) észre. Dovifat eközben persze reflektál azokra a vitákra is, amelyek az irodalmi műfajokhoz mérten vagy a könyvregényhez képest keresik a választ arra a kérdésre, megkülönböztethető-e a tárcaregény „a” regénytől, vagy beszélhetünk-e egyáltalán tárcaregényről mint olyanról. Az irodalom és a sajtótudomány diskurzusában között világos határvonalat von: miközben elismeri, hogy az irodalmárok számára vitatott és vitatható, megkülönböztethető-e a tárcaregény a könyvregénytől, addig az újság egésze és a szerkesztői gyakorlat felől nézve, a napilap horizontján feltétlenül igennel kell válaszolni arra a kérdésre, létezik-e tárcaregény és leírhatók-e a kritériumai. Az érvek és a konklúzió háttere könnyen belátható: a tárcaregénynek bele kell illeszkednie a napilap struktúrájába, és nyilvánvalóan nem csupán optikai szempontból, bár ez utóbbi sem elhanyagolható. Dovifat szerint a rövid és rendszeres epizódokban a cselekménynek rövid hullámokban kell mozognia; a tárcaregény anyagának közérdeklődésre kell számot tartania, miközben feltétlenül aktuálisnak is kell lennie;⁷ hasonlóképpen lényeges, hogy ne legyen nagy a szereplők száma, a kisszámú szereplő azonban alakítója legyen a cselekménynek, hiszen az olvasó csak a cselekvő szereplők kapcsán élheti át, hogy előrehaladt az olvasással.⁸ Ez utóbbi kritérium annyiban is érdekes lehet, hogy teljességgel ellentmond a klasszikus tárcaregény 19. századi gyakorlatának. Bár a főhősök köre Sue, Dumas vagy Jókai regényeiben is jól körülhatárolható, a 19. század klasszikus tárcaregényeit mindazonáltal mégiscsak a szereplők és cselekményszálak nagy száma karakterizálja leginkább.

Dovifat számára tehát a tárcaregény műfaji kérdései elsősorban szerkesztéstechnikai kérdések és nem „irodalmiak”, mint ahogyan a napilap

⁷ Vö. *Uo.*, 73.

⁸ Vö. *Uo.*, 74.

horizontján a tárcaregény a szórakoztató rész tartalmaként, és nem az irodalmi diskurzus részeként jelenik meg. Az argumentációnak ezen a pontján joggal volna fölvethető a kérdés, miben is határozhatnánk meg az „irodalmisság” aspektusait és kritériumrendszerét, ha a Dovifat által képviselt sajtótudományi megközelítés a szerkesztés gyakorlati szövegalkotási (és befogadási) szempontjaira koncentrál, és ezeket a szempontokat mint „nem” vagy „nem csak” irodalmi szempontokat vesszük számításba. A válasz részint következik is az eddig elmondottakból: Dovifat azokat a szempontokat zárja ki, amelyek az irodalmi kánonképződés aspektusaiként jöhetnek számításba. Vagyis a művek esztétikai értékelése, a más irodalmi szövegekkel folytatott párbeszéd képessége, az irodalmi szöveg-hálózatokból való részesülés/részesedés és az irodalom diskurzusában való tematizáció azok a szempontok, amelyekkel nem foglalkozik, amelyekről teljességgel eltekint. A Dovifat által felsorolt kritériumok, mint amelyek alapján a tárcaregény leírható, egytől egyig a szerkesztésre, ezen belül is a cselekményszerkesztésre, vagy ha egészen pontosak szeretnénk lenni, konkrétan a jelenetezésre vonatkoznak. A „aktualitás” és a „közérdeklődés” kritériumai ennél jóval bonyolultabb kérdéseket vetnek fel, hiszen lényegében mindkettő a befogadásra és a befogadás körülményeire vonatkoztatva értelmezhető, annak a speciális kommunikációs helyzetnek az összefüggésrendszerében, amely a tárcaregényt mint (irodalmi) kommunikációs jelenséget lényegében politikussá teszi. Dovifat, aki maga, személyében is egyfajta hídszerepet tölt be a Harmadik Birodalom virágzó tárcaregény-kutatása és a hetvenes években meginduló, kultúratudományi megközelítésmódok között, egyetlen mondatban reflektál arra a nehéz örökségre, amely a tárcaregényről folyó tudományos diskurzust (is) hosszú időre szalonképtelenné (vagy nem kívánatosá) tette.

Dovifat személyes szerepéről, valamint a sajtótudomány történetének erről az egyszerre tragikus és turbulens, felejtéssel sújtott háború előtti időszakáról az elmúlt másfél évtizedben számos tanulmány és egy igen vaskos, kor- és tudománytörténeti szempontból is megrázóan tanulságos kötet született.⁹ A tematikai sokféleség, a szerteágazó kérdésirányok háttérben azonban az elemzések mégis elsődlegesen arra keresik a választ, hogy a har-

⁹ *Die Spirale des Schweigens. Zum Umgang mit der Nationalsozialistischen Zeitungswissenschaft*, szerk. Wolfgang DUCHKOWITZ – Fritz HAUSJELL – Bernd SEMRAD, Lit, Wien, 2004.

mincas években még fiatalnak számító, diszciplináris kereteit éppen hogy kiépítő sajtótudomány későbbi történetére miként hatott az az általános amnézia, amely a politikai kompromittálódás okán pontosan a keletkezés-történet évtizedeit sújtotta felejtéssel és évtizedekig tartó hallgatással. Ha azt állítjuk, hogy a tárcaregény kutatását ez a felejtés vagy törlés kétszeresen is sújtotta, azt alapvetően két tényre alapozva tehetjük. Egyfelől a tárcaregény kutatása, magának a tárcaregényközlésnek a mindennapi gyakorlatával együtt, a második világháború után tulajdonképpen megszűnt,¹⁰ a háború utáni évtizedek modern kommunikációtudománya számára már nem tartozott az aktuális kutatási feladatok sorába. Interdiszciplináris vagy határterület lévén pedig az irodalomtudomány lényegében csak a kultúratudományi fordulattal egy időben kezdett érdeklődni a tárcaregény iránt, illetve akkor, amikor a „nem kanonikus” irodalmi formák a tudományos kutatásban legitim témaként jelenhettek meg.¹¹ Ez viszont szükségszerűen megerősítette a tárcaregénynek azt a „nem-kanonikus” státusát, amely továbbra is az irodalom esztétikai univerzumán kívüliként közelített a tárcaregény jelenségéhez. Amikor Dovifat egy rövid utalásban először arról beszél, hogy a Hitler-éra megkísérelte a tárcaregények között a „politikai” tartalmú regé-

¹⁰ Szimptomatikusnak tekinthető, hogy Marc Reichwein, aki a *Die Welt* hasábjain hosszabb, elemző cikkben emlékezik meg a tárcatudomány klasszikusának, Wilmont Haackénak századik születésnapjáról, a tárcatudománynak (*Feuilletonkunde*) mint önálló tudományterületnek (*Fachdisziplin*) a „kvázi” kihalásról beszél. Olyan történeti diszciplínaként tárgyalja, amelynek története néhány évtizednyi virágzás után végérvényesen lezárult. A cikk szerzője sejtetni engedi, hogy a területet sújtó felejtés vagy törlés azért különösen problematikus, mert az irodalomkritika soha nem bírt rálátással erre a területre. Magyarán: miután a sajtó- vagy kommunikációtudomány lemondott a tárcairodalom vizsgálatáról, sem az itt korábban felhalmozódott ismeretek, sem pedig a terület kutatásának igénye nem helyeződött át az irodalomkritika illetékességi területére. Vö. Marc REICHWEIN, *Kleine Form gegen den Kadetten-Drill. Vor 100 Jahren wurde der Feuilleton-Forscher Wilmont Haacke geboren*, *Die Welt* 2011. 03. 04. http://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article12697031/Kleine-Form-gegen-den-Kadetten-Drill.html

¹¹ A kultúratudományi fordulat, valamint az interdiszciplináris kérdések és a populáris irodalom előtérbe kerülésének összefüggéseiről, ezek hatásáról a folytatásos, illetve tárcaregényforma megítélésére és kutatására vonatkozóan vö. Bernd LENZ, *Popular literature and cultural studies. Bilanz und Perspektiven = Unterhaltungsliteratur. Ziele und Methoden ihrer Forschungen*, szerk. Dieter PETZOLD – Eberhard SPÄTH, Universitätsbibliothek, Erlangen, 1990, 161–175.; illetve Cristina PRIOTTO, *Fortsetzung folgt. Feuilleton-Romane in der „Frankfurter (Allgemeinen) Zeitung” im 20. Jahrhundert*, Tectum, Marburg, 2007, 5. skk.

nyek részesedését megemlíni, majd arról is tájékoztatja az olvasót, hogy ez a kísérlet minden igyekezet ellenére is csúfos kudarcot vallott, valójában arra a divergenciára irányítja rá a figyelmünket, amely szükségessé teszi, hogy a tárcaregény kommunikációjának politikusságát élesen elkülönítsük attól a politikusságtól, amelyet a littérature engagée jelenségekörében a (könyv)-regény ideológiai vagy politikai tartalmának direkt szólamszerűsége képvisel. Másfelől viszont szűkszavúsága ellenére arra a tényre is élesen rávilágít, hogy a kommunikáció fontosságát nagyon is szem előtt tartó hitleri propagandagépezet mennyire egyértelműnek látta azt a speciális kommunikációs potenciált, amely a tárcaregény hatásmechanizmusának sarokpontja, éppen a befogadás *egyidejűsége*, *tömegessége* és a társadalmi kommunikációban betöltött *regulatív funkciója* révén.

Hogy a tárcaregény iránti elméleti vagy inkább tudományos igényű érdeklődés mennyire erőteljesen koncentrálódik a 20. század bizonyos évtizedeire, azzal összefüggésben Wilmont Haacke *Feuilletonkunde* című munkájának második kötete, a *Das Feuilleton als literarische und journalistische Gattung* adhat igen konkrét felvilágosítást.¹² Haacke munkája több okból sem olvasható másként, mint megrendítő történelmi kordokumentumként. A kötet előszavából egyrészt kiderül, hogy 1943 novemberében a *Feuilletonkunde* második kötetét már kinyomtatták, ám a kötészetre váró nyomdai anyag a Lipcsét ért december negyediki bombatámadásban megsemmisült, megjelenése így áttolódott az 1944-es évre. A több mint 600 oldalas könyvhöz kimerítő bibliográfia tartozik: a szerző gyakorlatilag valamennyi létező szakirodalmi forrást szerepelteti, mindent összegyűjt, amit a tárcáról, illetve a tárcaregényről valaha írtak, beleértve a ma már csak igen nehezen vagy nem hozzáférhető forrásanyagokat, doktori disszertációkat is. Módszertanát tekintve kétségtelenül annak a pozitívista tudományoszménynek a tökéletes megvalósulása, amely egy adott téma teljes körű dokumentációját tekinti kívánatos céljának. Az anyaggyűjtésnek ez a példaszerű aprólékossága és körültekintése ugyanakkor ebben az esetben (is) öncélúnak tűnhet. Azok a bírálatok, amelyek később a kritikai szelekció, valamint a történelmi megközelítés teljes hiányát rótták fel a monográfusnak, valójában azt a sokszor még

¹² Wilmont HAACKE, *Feuilletonkunde*, II., *Das Feuilleton als literarische und journalistische Gattung*, Karl W. Hiersemann, Leipzig, 1944.

ma is fel-felbukkanó kutatói attitűdöt utasították el, amely az archiválás mechanikusságát a múlt megismerésének „objektivitása” mögé igyekszik rejtetni, ezzel megkerülve persze az interpretáció és a megértés mindenfajta kihívását, és már a forráskritika által is eredendően megkövetelt hermeneutikai feladatot.¹³ Hogy a kötet mikor és milyen politikai körülmények között készült, arra valójában nem csak a bibliográfia fejezeti tagolása emlékeztet, amennyiben (a mai olvasót sokkoló módon) az akkori publikációra vonatkozó előírásoknak megfelelően a zsidó szerzők műveit Haacke külön részben közli.¹⁴ Haacke a „Feuilletonkunde” (vagyis kb. a „tárcatan”) fejlődését,

¹³ Verena Blaum is felhívja a figyelmet arra a ma már egyértelműen ellentmondásnak ható kettősségre, amely az anyaggyűjtés imponáló gazdagságát, valamint az oldalakat megtöltő citátumok részletességét a kritikai-történelmi értelmező attitűd teljes hiányával állítja szembe, elismerve, hogy a szerző deklarált célja az előbbi, vagyis az anyaggyűjtés és dokumentálás volt. Vö. Verena BLAUM, *Schmarotzende Misteln. Wilmont Haacke und die so genannte Verjudung des deutschen Feuilletons = Die Spirale des Schweigens*, 190.

¹⁴ A zsidó szerzők citációját tiltó egyetemi előírások szerint abban az esetben, ha a hivatkozás megkerülhetetlennek bizonyult, kötelezték az idézőt arra, hogy a forrásmű szerzőjének zsidó származását külön jelölje. Ha azonban valaki mégsem tekintett el a hivatkozástól, és ez utóbbi megoldást választotta, annak komoly publikációs korlátozásokkal kellett számolnia. Ennek gyakorlatáról éppen Dovifat kapcsán Elisabeth Noelle-Neumann is beszámol. Vö. Elisabeth NOELLE-NEUMANN, *Lehrer und Schülerin – ein Doppelportrait = Emil Dovifat*, 18. Hogy milyen mértékben feloldhatatlan mindmáig az az ellentmondás, amely a feuilleton opus magnumának megkerülhetlensége és „politikai korrektsége” között feszül, azt kiválóan példázza a Die Welt megemlékezése. A cikk írója nyilvánvalóvá és elbeszélhetővé teszi ezt az ellentmondást, amikor nem igyekszik sem a mű tudományos érdemeit, sem a szerző személyét övező viták hevesességét kisebbiteni, nem kerüli meg a tényt, hogy sokak szemében a szerző megbélyegzett („Rassentheoretiker des Feuilletons”), sem azt, hogy a *Feuilletonkunde* háború utáni, 1951-es kiadása *Handbuch des Feuilletons* címmel („entnazifiziertes Handbuch”) szintetizáló jellege mellett is számos műfaji problémát vet fel. Vö. Marc REICHWEIN, *I. m.*, Die Welt 2011. 03. 04. http://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article12697031/Kleine-Form-gegen-den-Kadetten-Drill.html. Verena Blaum az 1944-es *Feuilletonkunde*, valamint az 1951–1953-as háromkötetes *Handbuch des deutschen Feuilletons* összehasonlító elemzése kapcsán arra a „törlésre” is felhívja a figyelmet, amellyel a *Feuilletonkunde* kiesett a „szakmai emlékezetből”, és amelynek révén alapműként a háromkötetes *Handbuch* lépett a helyére, mégpedig oly módon, mintha a *Feuilletonkunde* nem is létezett volna, annak ellenére, hogy „[t]énylegesen a »Handbuch« mind felosztásában, mind pedig a legtöbb fejezetcímbe identikus a »Feuilletonkunde«-val. Csupán most hiányzik a szövegből az NS-szókincs és az NS-gondolatvilág, mindenekelőtt egyfajta masszív antiszemitizmus.” Verena BLAUM, *Schmarotzende Misteln. Wilmont Haacke und die so genannte Verjudung des deutschen Feuilletons = Die Spirale des Schweigens*, 181. A bibliográfia egyébiránt tíz fejezetből áll: I. *Schriften und Aufsätze über das Feuilleton*; II. *Feuille-*

a tárca iránti tudományos érdeklődés megindulását az amúgy fiatal sajtótudomány (*Zeitungswissenschaft*) gyors fejlődésével hozza összefüggésbe, amely a negyvenes évekre már érzékelhető és komoly egyetemi múltra tekintett vissza. 1916-ban Karl Bücher alapított Lipcsében egyetemi szakot a sajtótudománynak (*Zeitungswissenschaft*), nyilván az itt meginduló szisztematikus és a húszas években immáron intézményesült tudományos kutatásból következő az az egyre erőteljesebben kibontakozó tendencia, hogy a tárca és vele a tárcaregény a tudományos kutatás tárgyává válik.¹⁵ Kétségtelen: nem az irodalomtudomány diszciplináris keretein belül. Hasonlóképpen az ekkoriban megindult kutatásoknak köszönhető, hogy Ernst Meunier (akinek a később Hans Jessenel közösen írott *Das deutsche Feuilleton* című munkája máig alapműnek számít a tárcaregény kutatásában)¹⁶ Heidelbergben megírja az első olyan disszertációt, amelynek a tárca képezi a tárgyat, és amelyet Haacke adatai szerint 1944-ig százegy további német nyelvű doktori értekezés követ. Beszédesebb tény, hogy míg 1910 és 1920 között 19; 1920 és 1930 között 21, addig 1930 és 1940 között 37 doktori értekezést írnak a tárcáról és a tárcaregényről. Bár ezeknek a disszertációknak a jelentős része nem könnyen férhető hozzá, Norbert Bachleitner számos értekezést referál ebből a körből.¹⁷ Áttekintéséből két dolog válik nyilvánvalóvá: egyfelől, hogy a negyvenes évek derekára a tárcaregény már egyáltalában nem tekinthető feltáratlan vagy kevésbé kutatott területnek; másfelől pedig, hogy ezek a ku-

tonkundliche Dissertationen; III. Zeitungswissenschaftliche Werke und Aufsätze; IV. Literaturwissenschaftliche Werke und Aufsätze; V. Geschichtswissenschaftliche Schriften; VI. Allgemeines; VII. Zeitschriften; VIII. Kulturpolitische Werke und Schriften; IX. Schriften zur Judenfrage; X. Jüdische Autoren

¹⁵ A húszas években egyetemi diszciplinává avanzsáló sajtótudomány hatásáról a tárca kutatására vö. Angela SCHMITT-GLÄSER, *Politik und Roman. Der Zeitungsroman in der »Münchener Post« als Zeugnis der kulturpolitischen Verbürgerlichung der SPD. Eine Untersuchung für das Jahr 1930*, Peter Lang, Frankfurt am Main, Bern – New York – Paris, 1991, 78. skk.; illetve, szintén az intézményesülési folyamatról, vö. Joachim HEUSER – Peter SZYSZKA, *Das „Deutsche Institut für Zeitungskunde“, Berlin = Emil Dovifat*, 33. skk.

¹⁶ Ernst MEUNIER – Hans JESSEN, *Das deutsche Feuilleton. Ein Beitrag zur Zeitungskunde*, Carl Duncker, Berlin, 1931. (*Zeitung und Zeit. Fortschritte der internationalen Zeitungsforschung*, 2.)

¹⁷ Norbert BACHLEITNER, *Littérature industrielle. Bericht über Untersuchungen zum deutschen und französischen Feuilletonroman im 19. Jahrhundert*, Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (6) 1994, Sonderheft, 162. skk.

tatások hosszú ideig semmilyen módon nem találtak kapcsolatot az irodalomtudományos kutatásokkal.

Hogy az a robbanásszerű fejlődés, amely a tárcaregény szisztematikus vizsgálatában, történetének feltárásában a háborút megelőző évtizedekben megfigyelhető, és amelynek eredményei ugyanakkor a második világháború után hosszú évtizedekre feledésre ítéltetnek, valójában nem volt és nem lehetett független a náci propagandagépezet tárcaregény iránt megnyilvánuló erőteljes érdeklődésétől, azt Haacke könyve ha akarná, sem tudná véka alá rejteni. Azt a tudománytörténeti korszakot, amelyben az eredetileg habilitációs iratnak szánt kétkötetes munka megszületik, a sajtótudomány „áttörésének” időszakaként értelmezi, a tárcakutatás radikális fellendülését ezen belül pedig egészen pontosan 1933-ra datálja. Éppen mert habilitációs iratról van szó, azt gondolhatnánk persze, hogy ez az állítása csupán üres nyelvi gesztus, amely a potenciális professzorjelölt lojalitását hivatott bizonyítani az RMVP irányába. Ám a szöveget alaposabban tanulmányozva nyilvánvaló, hogy a határpont kijelölésének háttérében egy konkrét elemzés tárgyszerű konklúziója áll. Haacke értelmezése szerint annak a kitüntetett figyelemnek az oka, amely a tárca és a tárcaregény területét váratlanul a tudományos érdeklődés centrumába helyezte, az a gyakorlati felismerés, hogy a tárcaregénynek a sajtó egésze számára hasznossá kell válnia.¹⁸ Tehát arra a kérdésre, miért vált szükségsszerűvé, szinte a kor kényszerévé a tárcaregény tanulmányozása, egyértelmű és aligha félreérthető választ ad akkor, amikor a „Wissen ist Macht”¹⁹ jelszavára hivatkozva a tudományos kutatás által feltárt ismereteket mintegy a propagandagépezet jobb működtetését szolgáló „háttértudásként” értelmezi. Haacke Gerhard Eckert statisztikai adataira támaszkodva abból indul ki, hogy a harmincas évek első felében naponta 16 millió német olvas tárcaregényt, vagyis hatását nem lehet eléggé komolyan venni, amennyiben a napilapban szereplő tárcaregény a kulturális befolyásolás olyan eszköze, amely valamennyi társadalmi réteg elérésére alkalmas, és ebből következően jelentősége az ideológiai propagandában perdöntő lehet.²⁰ Haacke azonban nem csak azoknak a teoretikus alapoknak az

¹⁸ Vö. HAACKE, *Feuilletonkunde*, 571., 573.

¹⁹ *Uo.*, 570.

²⁰ *Uo.*, 533. Gerhard Eckert a berlini egyetemen tanít sajtótudományt/újságírást, könyve (*Der Zeitungsroman von Heute*) 1937-ben jelenik meg Frankfurtban.

összehordásán fáradozik, amelyeken megérthetővé válik a tárcaregény kulturális és politikai jelentősége, még pontosabban működése és hatásmechanizmusa. Arra is keresi a választ, milyen a jó tárcaregény, és érvelését (a fentiek alapján már aligha meglepő módon) abból az alapállásból véli megalapozhatónak, mely szerint a német tárcaregény a tízes évek második felében „zsidó kézre került”,²¹ a 19. század második felétől, vagyis a polgárosodás megindulásától kezdődően egyre inkább elhatalmasodó „Verjudung”²² egyfajta „végeredményeként”.

Haacke hosszan idéz egy a Kölnische Zeitungban 1938 januárjában²³ megjelent cikkből, amely a korban igen népszerű lett, és sokan mások is citálták, nem véletlenül. Detmar Heinrich Sarnetzki-nek, a lap tárcarovat-szerkesztőjének *Der gute Zeitungsroman und seine Leser* címmel közreadott cikke egy olyan körkérdésre reflektál, amely az újság olvasóitól arra várt választ, milyen tárcaregényt szeretnének ők. Sarnetzki cikke méltán vált sokak számára hivatkozási ponttá. Nem csupán azt ismétli el, amit már mások is sokan előtte, nevezetesen, hogy a tárcaregény a napilap nélkülözhetetlen és fontos alkotóelemévé lett az évtizedek folyamán. Sarnetzki felismeri, hogy a tárcaregény a napilappal magával, annak tágan értett formai sajátosságaival, a hír újdonságerejének és aktualitásának nap mint nap újraéledő vonzerejével olvadt egybe. Erre vezethető vissza az is, hogy amennyiben leválasztjuk a tárcaregényt a hordozólapról, úgy az éppenséggel a lényegét veszíti el, könyvbe áthelyezve a korábbi tárcaregény már nem tárcaregény többé, hatás- és működési mechanizmusai is mások. A tárcaregény a napilappal olyan megbonthatatlan egészet alkot, amelynek jelentősége és politikai ereje éppen az egésznek ebben a megbonthatatlanságában áll, és amely egységében válik/válhat tömegek számára a napi rutin, a mindennapos megszokások, a hétköznapi élet részévé. Ez is alátámaszthatja, hogy amennyiben a tárcaregény eltűnne a napilapból, nemcsak a lap formája és tartalma, de az olvasók és főleg a női olvasók napilaphoz való viszonya változna meg alapvetően.²⁴ Sarnetzki belátása nyilvánvalóan azért válhatott a korabeli tárcaregény-értelmezések állandó hivatkozási pontjává, mert ő volt az első, aki

²¹ Vö. *Uo.*, 571.

²² Vö. *Uo.*, 593.

²³ Kölnische Zeitung 1938. január 23.

²⁴ Vö. HAACKE, *I. m.*, 531.

ráértett (bár ő nem így nevezi, de mégis csak) a szerialitás szerepére a napi életvitel kialakításában. A tárcaregénynek arra a semmihez nem hasonlítható hatáselemére mutatott rá, amely a napi visszatérés ciklikusságával a hétköznapi élet időbeniségének tagolásában az átlagember számára oly fontos szerephez jut, nyilvánvalóan már a 20. század első felében is, és amelynek alig belátható következményeivel majd csak a század vége felé, Umberto Eco vet számot a televíziós sorozatok hatása kapcsán.²⁵

Haacke számára Sarnetzki okfejtésének még egy pontja kínál apropót arra, hogy a harmincas évek tárcaregényvitáit alaposabban megvilágítsa. A tárcaregények minősége, illetve a minőség hiánya ugyanis fontos érv abban a vitában, amely a tárcaregények körül kialakul, és amelynek politikai felhangjai nem kevésbé lényegesek. A Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, valamint a különféle kiadói és írószervezetek számára éppen a tárcaregények nívtlansága kínálja formálisan azt a pontot, amely az állami beavatkozást igazolhatja. Haacke számára nyilvánvaló, hogy a giccses, értéktelen, „rózsaszín” szórakoztatóregény, a dömpingszerűen megjelenő banális szerelmi történetek és nyelvileg is kifogásolható krimik általános elterjedése az értékes, de legalábbis igényes(ebb), mégis szórakoztató német irodalom tárcaközlésével megállítható. Az idegen tájakon játszódó, álneven írott giccs a szerző szerint azt a benyomást keltheti a szórakoztató vagy inkább ponyvaregények olvasójában, hogy az ember csak a Riviérán lehet boldog, ezért is látja jogosnak azt a kultúrpolitikai missziót, amely német tájakon és német környezetben játszódó, német hősokeket felvonultató, eredeti, modern német irodalmat szeretne a napilapokban a giccsáradat helyett. Ebben Gramsci és Haacke érvelése egyértelműen találkozik. Haacke 1935-ből és 1936-ból több olyan „akciót” is megidéz, amelyek a tárcaregény színvonalának emelését célozzák, szerinte eredménytelenül. Annak a vitának a haackei értelmezése, amelyet a Reichsverband elbeszélők számára rendezett, és amelyen gyakorló tárcaírók vettek részt, különösen tanulságos, hiszen látni engedi azt az elcsúszó mozgást, amelynek köszönhetően a színvonalról (tehát az esztétikai értékről, a „hogyan”-ról) szóló vitában a feltett kérdésekre rendre ideológiai (a művek kívánatos témáját, tehát a „mi”-t kö-

²⁵ Vö. Umberto Eco, *Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien* = *Uó, Streit der Interpretationen*, Universitätsverlag Konstanz, Konstanz, 1987, 49–66.

rülíró) válaszok születnek. Vagyis a „színvonal” jogos kérdése végül az ideológia hatalmi kérdésévé torzul. Az egyúttal a tanácskozás címűül szolgáló kérdésre, „*Was erfordert der Zeitungsroman?*”,²⁶ az egyik résztvevő, akit Haacke nagy tetszéssel és szó szerint citál, annak a három kritériumnak a felsorolásával válaszol, amelyet szerinte a tárcaregénynek teljesítenie kellene ahhoz, hogy olvasóinak minőségi olvasnivalót kínálhasson. A tárcaregénynek szerinte érzületeiben erkölcsösnek, stílusában tisztának és érettnak, cselekményében pedig izgalmasnak kellene lennie. Bár Haacke szerint ennek a hármas kíváalomnak csak kevés tárcaregény tesz eleget, ám ő maga kitart ama meggyőződése mellett, hogy a teoretikus viták hosszabb távon a giccs kiszorításához és a modern német irodalom térnyeréséhez vezetnek.

Az a tárcaregény jelenségét körbefonó ideológiai koncepció, amely a Harmadik Birodalom időszakában a tárcaregénnyel kapcsolatosan meginduló alapkutatásokat is lehetővé tette, még inkább átlátható lehet annak az 1943-ban Lipcsében kiadott vékonyka kötetnek az olvastán, amely szemben Haacke bár távolról sem elfogulatlan, de a pozitivista tudományosság szabályait mégis betartó, nagy mesterségbeli tudással és alapossággal megírt monográfiájával, eleve „kulturpolitikai vizsgálódásként” definiálja önmagát. Peter von Werder könyve, amely a lelki elvárosiasodás „kulturális terápiáit” keresi,²⁷ abból az előfeltételezésből indul ki, hogy a kulturpolitika a mindenkor politikai egyik leghatékonyabb eszköze a társadalom indirekt, vagyis kultúrán keresztüli „befolyásolására”. Werder érvelése, ha leegyszerűsítve is, valójában azt a logikát követi, amelyet a *Rossz közérzet a kultúrában* című írásában Freud vázolt fel. Werder úgy véli, hogy amennyiben minden nagy kultúra létrehozza a maga metropoliszait, a nagy kultúrák egyfajta kritériuma is lehet a város, a városiasság.²⁸ Miközben azonban a városnak kultúrateremtő funkciója van, azonközben a városi életkörülmények egyfajta kultúrát veszélyeztető tényezővé is válnak egyúttal, amely nem csupán a kultúrára magára, de az egyénre, az egyes ember kulturális, mentális és

²⁶ A tanácskozásról a Deutsche Allgemeine Zeitung 1935. I. 29-i száma számol be *Was erfordert der Zeitungsroman?* című cikkében.

²⁷ Peter von WERDER, *Literatur im Bann der Verstädterung. Eine kulturpolitische Untersuchung*, Schwarzhäupter Verlag, Leipzig, 1943.

²⁸ Vö. Uo., 22. skk.

ennek folyamánként testi egészségére nézve is fenyegetést jelent.²⁹ Ahhoz, hogy az eltömegesedett városlakó testi és lelki egészségét fenn tudja tartani, az orvostudomány, valamint a városépítészet mellett a kultúrpolitikára is feltétlenül szüksége van. A tárcaregénynek Werder könyve egész fejezetet szentel: nemcsak a modern idők legbefolyásosabb irodalmi formáját látja ugyanis a tárcaregényben, a füzetes regény, valamint a krimi mellett,³⁰ hanem annak bizonyítékát is, hogy az elvárosiasodás nem csupán az irodalmi művek „tartalmában”, de lehetséges „formáiban” is kifejeződik.

Ebből is következik, hogy a tárcaregényt tanulmányozni *kell*: a tárcaregény működési mechanizmusainak alapos vizsgálata szerinte elengedhetetlen feltétele annak, hogy a kulturpolitikai gyakorlat felhasználhassa a „kulturális terápiához”.³¹ A szerző szerint a tárcaregénynek természetéből adódóan ugyan nem lehet és nem is lesz története, lényege azonban mégis visszavezethető az ember belső elvárosiasodására. Werder számára ebben az összefüggésben a ciklikusság, a periodikus megjelenés a legfontosabb szempont, miközben folyamatosan hangot ad annak a meggyőződésének is, hogy a tartalom ebben az esetben sem választható le a formáról. A formai sajátosságok, a tárcaregény esetében a szeriálitás, a periodikus megjelenés jellegzetes hatással van az olvasókra, amit szerinte mi sem bizonyíthat jobban, mint az, hogy ezt a hatásmechanizmust azok a tárcaregényként megjelenő regények is képesek kifejteni, amelyeket a szerzőjük eredetileg nem tárcaregénynek, hanem könyvregénynek írt. A tárcaregények három jellegzetes csoportját különíti el Werder: a pszichológiai regények, a kritikai-szatirikus és végül a szórakoztató regények halmazát. Ez utóbbit tartja természetesen a legkárosabbnak, amennyiben ezek a valóság torzképét festve meg, „a luxus és a szex” tematikus súlypontjai között mozogva nélkülöznek mindenfajta organikus egyensúlyt.³² Az a belső ellentmondás, amely már Haacke könyvében is megfigyelhető volt, és a korszak sok más szerzőjére egyébiránt hasonlóképpen jellemző, Werder okfejtésében kimondottá, nyílttá válik. Miközben mélységes megvetéssel, mint az egészségre és a kulturális egészségre különösen káros jelenségre tekint arra a nemzetközi vagy magát legalábbis nem-

²⁹ Vö. Uo., 29.

³⁰ Vö. Uo., 131.

³¹ Vö. Uo.

³² Vö. Uo., 132. skk.

zetközinek mutató ponyvára, amely a század első felében elöntötte a lapok tárcarovatait, azonközben a tárcaregény óriási kulturális befolyása mégis arra ösztönzi, hogy a formát, éppen a tárcaregény által megteremtett kulturális pozíció okán, ne vesse el. Sőt: azt a publikációs modellt és kulturális befolyást, amelyet a tárcaregény kialakított magának, hódítsa el egyfajta területszerzés értelmében, vagyis a kultúrpolitika számára éppenséggel kívánatos művek számára „foglalja le” (kvázi „einstandolja”) ezt a kommunikációs csatornát.

Ernst Meunier és Hans Jessen könyve, amely máig megkerülhetetlen alpműnek számít a tárcaregény összefüggésében, annak ellenére, hogy egy évtized sem választja el az imént megidézett írásoktól (1931-ben, Berlinben látott napvilágot), mégis egy másik éra tudományos eredményeként, radikálisan más szempontrendszer és értékrend alapján értelmezi a tárcaregény jelenségét. Azok a passzusok, amelyek a tárca korszakát elemzik, olvashatók akár Hesse egyfajta pretextusaként is, azzal a megjegyzéssel, hogy ami Plinius Ziegenhals nézőpontjából a *Das feuilletonistische Zeitalter* jellemző sajátja, azt a szerzőpáros értekezése jobbára ellenkező előjellel és modalitással állítja.³³ Meunier és Jessen abból indulnak ki, hogy a tárca korszaka abban az értelemben végérvényesen lezárult, mely szerint a tárca és a tárcaregény lényege a Gramsci, Haacke és Dovifat által is olyannyira lényegesnek tartott képzési vagy művelődési kapacitás, amikor a tárca a felnőtt populáció „nevelőjeként”, sőt egyfajta „házitanítójaként” volt képes funkcionálni. Az a közvetítői szerep, amelyet a tömegek „nevelésében”, „kulturális felemelésében” vagy „szemléletének formálásában” akár Gramsci, akár Haacke vagy a Harmadik Birodalom ideológusai a tárcaregénynek tulajdonítottak, a szerzőpáros szerint irreleváns és az adott körülmények között nem is lehetséges. Abban ők is egyetértenek, hogy volt a tárca történetében olyan korszak, amikor az a nemzet nagy tanítómestereinek adott megszólalási lehetőséget, mindenekelőtt a tárcának abban a „polgári korszakában, amikor pedagógusok, tudósok, regényírók, tanítók írták a tárcát.”³⁴ Ezt a periódust azonban egyszer s mindenkorra lezárultnak tekintik, és kitanak emellett, hogy e korábbi időszak jellegzetességei nem vihetők át a tárcaregény korszaka-

³³ Vö. MEUNIER–JESSEN, *I. m.*, 191. skk.

³⁴ *Uo.*, 191.

kára. Ha valamilyen értelemben még fölvethető volna a század első évtizedeire vonatkoztatva az újságok, a politikai napilapok „eltárcásodásának” problémája, akkor az meggyőződésük szerint a fotóanyag, a képek megjelenéséhez, valamint ahhoz a folyamathoz köthető, hogy a napilapokban mind fontosabb szerepet és egyre nagyobb teret/helyet töltenek be a képek.³⁵

A napilapok, a sajtó alakulástörténetében Meunier és Jessen saját jelenkorukat – Hesséhez hasonlatosan, mégis, már a monográfia előszavában – mint „kifejezetten a tárca korszakát” határozzák meg,³⁶ ám nem a tömegek felemelésének vagy ideológiai átnevelésének kulturális missziója értelmében, sokkal inkább azon a különleges státuson és helyzeten keresztül, amelyet a kulturális jelenségek sorában a tárca betölt. Éppen ez a helyzeti sajátlágosság az, ami az egyre élénkülő és mennyiségileg is gyarapodó tárca-, illetve tárcaregény-kutatást legitimálhatja, bár a szerzőpáros szerint az a tény, hogy a tárca az érdeklődés középpontjába került, nem jelenti egyúttal azt is, hogy megszűnt volna a tudományos kutatás mostohagyermeké lenni. Egyfelől hiányolják a megalapozó elmunkákat, a forráskutatást, a bibliográfiai feltáró munkát. Ez utóbbi két szempontból is figyelemre méltó, bár kétségtelenül nem megmagyarázhatatlan: egyfelől a forrásfeltárás és a megbízható bibliográfiák összeállítása olyan hiányossága a tárcaregény-kutatásnak, amellyel egyáltalán szembenézni majd csak a kilencvenes évek kutatása próbált meg, és ez a folyamat még napjainkban sem zárult le. (Bár kétségtelen, hogy a rohamléptekkel terjedő digitalizáció, legalábbis ami a technikai feltételeket illeti, bizonyosan megkönnyítheti a megbízható és pontos tárcakatalógusok összeállítását.) Másrésztől elgondolkodtató, hogy a filológiájára oly hiú pozitívizmus a források összegyűjtésekor beérte a korábbi tudományos feldolgozások forrásonkénti értelmezésével, míg magukat a napilapokat nem vizsgálta. Írhatnók ezt ugyan annak a számlájára, hogy diszciplinárisan a tárcaregény kutatása a sajtótudomány illetékességi körében zajlott, ám nem feltétlenül volna értelme. Meunier és Jessen már a könyv bevezetőjében felté-
szi és meg is válaszolja azt a kérdést, hogy miért kizárólag szerkesztők, kiadók érdeklődnek a tárcakutatás eredményei iránt. Meggyőződésük szerint a tárcában sokkal erőteljesebben nyilvánulnak meg azok a szellemi irányok

³⁵ Vö. *Uo.*, 140.

³⁶ Vö. *Uo.*, 3.

és kulturális tendenciák, amelyek egy korra jellemzők, egy kor szellemiségét megérthetővé teszik, mint a napilap hír- vagy politikai rovataiban.³⁷ Az alapkutatásnak azonban az alkalmazás mindig elégtelen inspirációt képes csak jelenteni: Meunier és Jessen olyan interdiszciplináris területnek tekintik a tárca kutatását, amelynek a filológiai feltáró munkára éppen úgy szüksége volna, mint a gazdaságtörténeti nézőpont vagy a szociológiai szempontok alkalmazására. Bár valamennyi szempontrendszer érvényesítésére maguk sem vállalkoznak, legalábbis kijelölik azokat az irányokat, amelyek egy jövőbeni és kíváncsú alapkutatás támpilléreit jelenthetnék.

A 20. század más koncepcióihoz képest Meunier és Jessen teóriájában a legfontosabb különbséget azonban a tárcaregénynek mint egyértelműen művészeti műfajnak (*Kunstgattung*) a meghatározása jelenti. A tárcaregényt olyan *művészi* formának tekintik, amely saját törvényei szerint, és éppen ezért másképpen is működik, mint az irodalom.³⁸ A tárcaregény (az általuk használt terminológia szerint következésképpen: „Zeitungsroman”) éppen arra szolgál számukra bizonyítékként, hogy mennyire más viszonyok között kell az irodalomban, illetve a tárcában egy szövegnek működnie: az irodalomban, valamint a tárcában sikeres szövegek mediális áthelyezése ugyanis nem vezet minden további nélkül sikeres megjelenéshez a másik művészeti formában vagy médiumban. Azokat az elsősorban az irodalmi élet részéről a sajtót érő támadásokat, illetve újra és újra megfogalmazódó igényeket, amelyek a sajtó felelősségét firtatják az olvasók esztétikai nevelésében (azt feltételezve, hogy ha „jobb”, „irodalmibb” szövegeket hoznának le a lapok tárcaregényként, akkor a közönség azokat is ugyanolyan lelkesedéssel olvasná, mint a sokszor inkább a ponyvához közelítő tárcaregényeket), a szerzőpáros alapvetően elhibázottnak tartja. Mégpedig abból a megfontolásból kiindulva, hogy ezek az irodalmi szempontokat és az irodalom diskurzusának működési szabályait szem előtt tartó érvelések egyetlen lényeges mozzanattal nem számolnak: ez pedig a napilap mint olyan komplexitása. Ez az összetettség egyúttal azt is jelenti, hogy a napilap, az újság mint kulturális jelenség olyan önálló szellemi alakulat, melynek

³⁷ Vö. *Uo.*, 1.

³⁸ Vö. *Uo.*, 187.

megvannak a maga egyedi, médiatipikus formai sajátosságai, amiből az ténylegesen következik, hogy a tárcaregény maga önálló művészeti forma, ám az nem, hogy az irodalom terrénumába tartozna.³⁹ A tárcaregényt tehát önálló, művészi, de *nem* irodalmi műfajként határozzák meg. Az irodalom közegében értékes regények nem minden esetben alkalmasak arra, hogy tárcaregénnyé váljanak: vannak azonban olyan regények, amelyeknek megformálása közel áll a tárcaregényéhez, vagy egyenesen ezt a szerkezeti felépítést követik. Ezek a regények, abban az esetben, ha tárcaregényként jelennek meg, ezzel, vagyis a kommunikációs csatorna megváltoztatásával tárcaregénnyé is válnak.⁴⁰ Természetesen ők is felsorolják azokat a szerkesztési, jelenetelési sajátosságokat, amelyeket egy ilyen regénynek teljesítenie kell (újság napi ritmusa, a feszültségkeltés epizodikussága), ám a tárcaregény lényegét mégis a kommunikáció és a befogadás sajátos módjában, a kommunikációs csatorna meghatározottságában látják. Önmagában ez a tézis még nem esne olyan távol a kortársak tárcaregény-koncepcióitól, rajtuk kívül azonban senki nem kísérelte meg az érvelésbe a művészi forma, és a művészethez tartozás kérdését ilyen élesen és egyértelműen bevonni. A napilap és a tárcarovat felől nézve a tárcaregény ebből következően kétrécű jelenség: egyrésztől egyáltalán nem illik bele és nem tartozik hozzá a tárcához, másfelől viszont a tárca mint olyan éppen a tárcaregénynek köszönheti, hogy önálló művészi formává tudott válni, sőt a tárcát magát sokan éppen a tárcaregényen keresztül identiflikálják.

Meunier és Jessen nem térnek ki az elől a kihívás elől sem, amelyet a „tárcát” övező fogalmi bizonytalanság és számos kétértelműség jelent. A „tárca” fogalmának definiálásánál két logikai szint, valójában két jelentés megkülönböztetése mellett foglalnak állást, amelyek egymással alá-fölérendeltségi viszonyban állnának. Tágabb értelemben (*Oberbegriff*) a tárca a formára, a megjelenési módra vonatkozik, vagyis a tárca ebben az értelemben a „gyűjtőmedencéje minden lehetséges bemutatott és értékelt eseménynek a művészet, a tudomány és az élet területén”,⁴¹ ami kvázi a „rovat” írásainak egyfajta gyűjtőneveként értendő. Szűkebb értelemben (*Unterbegriff*) ennek alárendelt fogalmaként a tárcát mint műfajt gondolják el, olyan esztétikailag is

³⁹ Vö. *Uo.*, 187.

⁴⁰ Vö. *Uo.*, 186.

⁴¹ Vö. *Uo.*, 11.

megragadható irodalmi komplexumként, amely a szórakoztató és ismeretterjesztő irodalom sokféleségét tartalmilag ötvözni képes. „Ez a tárca szűkebb és tulajdonképpen irodalmi értelemben az aktuális eseményekből és azok individuális megéléséből született művészeti forma, amelyet a leginkább szubjektív megformáltság jellemez, és amely saját kora formai és stílus-elemei révén publikumának (olvasókörének) napi irodalmi igényeihez alkalmazkodik. Ez a tárca határtalan sokféleség mindig újra alakuló művészi formája.”⁴² E definíciós kísérlet a mai olvasó számára csupán annyiban lehet tanulságos, hogy a tárca hírlapi műfajának meghatározásakor, melynek során a nyelvi megformáltság és az esztétikai igényesség vagy hatni akarás jegyeit írják körül, óhatatlanul is az „irodalmi” jelzőhöz folyamodnak. Ez a látszólagos ellentmondás, tehát hogy a tárca mint hírlapi műfaj irodalmi, miközben a tárcaregény önálló művészeti műfaj, amely azonban nem az irodalmi diskurzus része, nem csak azokra a vitákra vezethető vissza, amelyek a tárcaregény és az irodalom, a könyvként megjelenő regény között kialakultak. Meunier és Jessen, bár nagyon sokat tudnak a sajtó és a tömegmédiák működéséről, kortársaikhoz hasonlóan ők is egy olyan jelenség leírására tesznek kísérletet, amelyhez a megfelelő metafora – vagy fogalomkészlet – majd csak az elektronikus médiumok totális elterjedésével áll elő teljes fegyverzetben. Meunier és Jessen, ahogyan a harmincas–negyvenes évek más teoretikusai is, pontosan észlelik és le is írják azt a jelenséget, hogy a tárcaregény befogadása és a könyvként megjelenő regény befogadása közötti különbség nem annyira a regények textualitására, hanem sokkal inkább annak a médiumnak a működési elveire vezethető vissza, amely a maga anyagságában eljuttatja őket az olvasóhoz. Ezekben az években már kétségtelenül erős a regény rivális narratív médiumának, a filmnek a jelenléte, ami Kittler szerint nemcsak a teoretikusok, de az alkotók figyelmét is ráirányította az irodalom autonómiájának kérdésére, és aligha képzelhető el, hogy az irodalom önértelmezésének ez a kényszere ne hatott volna vissza a tárcaregény értelmezésére is. Meunier és Jessen lényegében egy transzmediális jelenség leírására tettek kísérletet, ám esetükben mindkét rivális médium, amely egy lehetséges transzpozíció két pólusán áll, printmédium: nyomtatott szöveg papíralapú hordozója.

⁴² *Uo.*, 11.

Ha a szerzőpáros koncepciója arra a feltételezésre épült, hogy a tárca-regény művészi forma, amely azonban nem az irodalom része, akkor ebből az is következik, hogy a „tárcatudomány” eme nézőpontjából maga az „irodalom” vagy valamely címnek az irodalom etikettje alá való besorolása sem a szöveg nyelvi megformáltságának, textuális szervezettségnek a függvénye. Az az irodalomfogalom, amellyel dolgoznak, a kor irodalomtudományos koncepcióinak legáltalánosabban elfogadott vagy legtöbbet forgalmazott elképzeléseihez képest atipikusnak nevezhető. Az „irodalom” számukra egyértelműen nem a forma, a textus vagy a „műegész” kvalitásainak, minőségi és mennyiségi meghatározottságainak kérdéseként jelenik meg. Az irodalom és az irodalomhoz tartozás ebben a koncepcióban (mai fogalmainkkal élve) a diskurzus függvénye, ám nem egyszerűen a tynanovi „irodalmi tény” értelmében. A diskurzusba tartozás ez esetben ugyanis túlterjed annak az olvasási módusznak az előfeltételezésén, mely az olvasott szöveget az irodalmi kontextusba vagy szöveghálóba illeszti, és annak befogadását, értelmezését eszerint a meghatározott, „irodalmi” regula szerint bonyolítja. Az irodalom és az irodalomhoz tartozás itt ezen túlmenően azt is jelenti, hogy az „irodalomként” olvasott szöveg befogadása szintén egy speciális (irodalmi) kommunikációs rendben és közegben történik, amely semmiképpen nem lehet azonos a tárcaregényével vagy a napilapéval, és amely ugyanakkor kiszolgáltatott annak a médiumnak, amely az irodalom hordozója: a könyvnek nevezetesen.

A két háború közötti időszak tehát, amelynek a tárcaregény-kutatások megalapozásán túl első nagy virágkorát is köszönhetjük, a sajtótudomány által kijelölt diszciplináris keretek között nemcsak a tárcaregény kommunikációs- és hatásmechanizmusainak vizsgálatában, valamint a tárcaregény történetének kutatásában hozott komoly eredményeket. Tematizálta azokat a problémákat is, amelyek egyfelől a sajátos hatáspotenciál esztétikai és politikai komponenseit, másfelől a tárcaregény „hovatartozását”, az irodalom, illetve a napi sajtó terepébe sorolásának dilemmáját sem hagyták érintetlenül. A tárcaregény kutatásának interdiszciplináris jellege, amely az ezredforduló táján a tárcaregénnyel kapcsolatos irodalom- és kultúratudományos írások egyik meghatározó szövegmátrává vált, Meunier és Jessen könyvét leszámítva, a két háború közötti kutatásokban nem kap hangsúlyos szerepet, sőt az esetek többségében ez a probléma fel sem merül. Ez egyfelől arra a disz-

ciplináris meghatározottságra vezethető vissza, amely a tárcaregényt a sajtótudomány számára egyértelműen a napilap, illetve a tömegkommunikáció egy speciális, ám ugyanakkor paradigmatisztikus jelenségeként tette a kutatás tárgyává. Vagyis a szerzők többsége nem mint irodalmi jelenséget vizsgálta a tárcaregényt, ami természetesen nem jelentette azt, hogy kizárták volna a tárcaregényt az irodalmi jelenségek sorából. Sokkal inkább arról van szó, hogy a tárcaregény irodalmisága vagy irodalomban betöltött szerepe kívül esett azoknak a kérdéseknek és vizsgálati szempontoknak a körén, amelyeket a sajtótudomány diszciplináris keretei szabtak.

Végigtekintve azonban azokon a szövegeken, amelyek a tárcaregény jelenségének a megragadására és leírására ebben periódusban tettek kísérletet, végső soron ahhoz a kérdéshez is eljutunk, amely minden bizonnyal komoly szerepet játszott abban, hogy az irodalomtudomány sokáig nem tekintette a magáénak a tárcaregény problémáját, és hogy irodalmi jelenségeként a legutóbbi időig csupán marginálisként volt képes tematizálódni, ha egyáltalán. Ami a tárcaregényt a harmincas években a német sajtótudomány számára attraktív kutatási témává emelte – vagyis a politikai kommunikációra való képessége, tehát a funkcionalitása –, az esztétikai érték, az esztétikai értéket hordozó műalkotás feltétlen autonómiájának premisszájából kiinduló modernista irodalomtudomány számára éppenséggel a lehetséges kutatási témák közül és az irodalmi diskurzusból való kizárás bélyegét jelentette. Amennyiben az irodalmi diskurzus kizáró mechanizmusai mégis megengedik a politikai napilapban megjelenő irodalomról szóló beszédet, úgy annak modalitását szinte kötelezően a gyanú retorikája határozta meg. Anapisajtóban megjelenő irodalom leírásainak szótárát Norbert Bachleitner szerint a kezdetektől az a premissza alakította, amely szerint a napilap és az irodalom kapcsolata nem „egyenragú”, értékazonos elemek egymáshoz rendelveként, hanem tulajdonképpen „mesalliance-ként” értelmezhető.⁴³ Bachleitner ebből a szótárból a „funkcionalizálás”, „operacionalizálás”, „felhasználás” és „alkalmazás” kifejezéseket emeli ki, mint amelyek igen jellemzők ezekre a kizáró nyelvi aktusokra. Vagyis az esztétikai kánonok autonómiaeszményével szemben álló irodalom „használati” szabályainak másságára utaló kifejezések felsorolásával írja le azt a szótárat, amely az irodalmi

⁴³ BACHLEITNER, *Littérature industrielle*, 182.

diskurzusban a tárcaregényhez már kialakulása pillanatában hozzárendelődik. A gyanú retorikája, amelyet a napilapokban megjelenő irodalom „mesalliance”-a a tárcaregény köré épít, (ha alaposabban szemügyre vesszük ezt a szótárat) egy logikai „szinteltolással” olyan optikai csalódást hoz létre, amelyben az olvasó befogadói attitűdje helyére a szöveget az olvasóhoz eljutató printmédiium szerkesztőinek és/vagy tulajdonosainak intenciója került. Valójában ugyanis *nem* a tárcaregény-olvasók befogadói attitűdje az, amely a napilapban megjelenő szeriális közlést, kvázi a szépirodalmat valamifajta ideologikus olvasásra vagy politikai „értelmezésre” használja fel, a befogadói, olvasói viselkedésről vagy olvasásmódokról a legtrikábban tudnak bármit is mondani az elemzők vagy a tárcaregénnyel foglalkozó írók.

A politikai napilap kiadói oldalán azonban meglehetősen nyíltsággal jelenik meg az a regények közreadását motiváló szándék, amely a sajtóban közölt irodalomtól egyfelől a napilap politikai irányvonalának erősítését, másfelől pedig a sajtótermékek piaci versenypozícióinak javítását, az eladási számok és így a nyereség maximalizálását reméli. Az az előfeltételezés, hogy a tárcaregény jól működő politikai propagandaeszközzé tehető, a Harmadik Birodalom teoretikusainál kendőzetlen és direkt elméleti írásokban is manifestálódott, a tárcaregény megjelenésétől kezdődően azonban nem akadt olyan politikai erő, amely ne próbálta volna meg a napilapok tárcarovatait, és különösen a regényt hasonlóképpen funkcionalizálni.⁴⁴ A gyanú retorikája tehát az „alkalmazást” nem az irodalmi szöveg megértésének hermeneutikai maximája értelmében használja: az autonóm műalkotással szemben a napilapban megjelenő irodalmat politikai és gazdasági célok megvalósítására *szánt* eszközzé fokozza le. A szándék, a kiadói intenció és a tényleges befogadás hatásmechanizmusai között azonban nagyon fontos különbséget tennünk. A kiadói szándék nyilvánvalóan nem azonos azzal az esztétikai és/vagy más természetű hatáskapacitással, amellyel a szöveg az olvasókkal való interakcióban működésbe képes lépni. Másfelől: bár kétségtelen, hogy a könyvkiadók kiadói, illetve üzletpolitikáját – már ami a kommunikációt

⁴⁴ Az 1830 és 1848 közötti periódus ilyen irányú törekvéseiről Franciaországban René Guise doktori értekezése alapján (*Le phénomène du roman-feuilleton [1828–1848]. La crise de croissance du roman*, Nancy, 1985.) vö. BACHLEITNER, *Littérature industrielle*, 186.; a 19. századi berlini napilapokban pedig Bodo ROLLKA, *Die Belletristik in der Berliner Presse des 19. Jahrhunderts*, Colloquium, Berlin, 1985.

és a nyilvánosságot illeti – erőteljesebben határozza meg az *esztétikai* ideológiája, aligha vitatná bárki, hogy a könyvkiadók szövegválogató aktivitását éppen úgy befolyásolják ideológiai, politikai és gazdasági célok, mint a lapok tárcarovatainak szerkesztőit.

Angela Schmitt-Gläser könyv terjedelmű esettanulmánya, amely a Münchner Post tárcaregényein keresztül arra keresett választ, miként használja fel az SPD kultúrpolitikai céljai érdekében 1930-ban a tárcarovatot, és miként alakítja a regénykínálat a szociáldemokrata kultúrpolitika arculatát, a napilapokban megjelenő regény (*Zeitungsroman*) irodalmi „diszkvalifikálását” a publikációs praxisra vezeti vissza.⁴⁵ Szerinte ugyanis az a kiadási gyakorlat (tehát a gyakorlati, nem esztétikai szöveggörnyezetben, napi folytatásokban való közlés), amely a napilapokban megjelenő irodalmat az olvasó számára hozzáférhetővé teszi, a könyvirodalom esztétikai önértékének ellentétévé lép elő. Hogy az irodalomtudomány számára a tárcaregény „nem-kanonikus”, az ebben az érvelésben is mindenekelőtt a médium számlájára írható. Az irodalom funkcionálisának két leggyakrabban emlegetett aspektusa, vagyis a gazdasági (árúvá válás) és a politikai „alkalmazás” mellett fontos szerepet kap az az egyre gyorsuló expanzió, amely a sajtó fejlődését a 19. század második felétől jellemezte, és amely maga után vonta a kereslet és kínálat robbanásszerű növekedését a tárcaregények „piacán” is. Itt is megjelenik tehát az a kvantitatív, vagyis mennyiségi szempont, amely Hauser érvelésében is fontos szerepet játszott akkor, amikor a népszerű irodalommal összefüggésben az „esztétikai érték” problémáját tárgyalta. Hauser okfejtésében azonban a befogadók mennyisége került fordított arányba a szövegek esztétikai minőségével,⁴⁶ vagyis amikor abból indult ki, a közönség tömegessége valószínűsíti a szövegek esztétikai minőségének hanyatlását, akkor a kvantitatív szempontot nem kötötte közvetlenül össze a regény mint irodalmi alkotás esztétikai autonómiájával. Schmitt-Gläser érvelése azért különösen tanulságos, mert miközben nem kerül meg az „iparszerű” vagy „tömegtermelés” kérdését, amely a tárcaregény kritikai tematizálódásának domináns hívószavaként működött, és amely az e tárgyról való gondolkodást és beszédet több mint másfél évszázadon keresztül blokkolta, nem

⁴⁵ SCHMITT-GLÄSER, *I. m.*, 100. skk.

⁴⁶ Vö. HAUSER Arnold, *A művészet szociológiája*, ford. GÖRÖG Livia, Gondolat, Budapest, 1982, 690.

válak az ilyenkor szokásos üres beszéd foglyává sem. Amikor az autonómia problémáját kvantitatív szempont bevonásával igyekszik megvilágítani, a tárcaregény publikációs módusza mögött nem mossa össze, illetve nem mossa el azt a nagyfokú rétegzettséget vagy tagoltságot, amely ugyanúgy jellemezte ennek a publikációs technikának a regényuniverzumát, mint a könyvregegyekét általában.

Schmitt-Gläser a napilapokban megjelenő regények három nagy csoportját különíti el Gerhard Eckert felosztását követve.⁴⁷ A véleményformáló, nagy hagyományú, „gazdag” lapok, amelyek a társadalmi, gazdasági és politikai elitet szólították meg, vagyis elsősorban olyan közönségre építettek, amely az átlagnál jobban képzett, a regények szerzőivel közvetlen kapcsolatban álltak. Ezeknek a lapoknak a kiadói politikájára jellemző az a struktúra, amelyet a 1850-es évektől a magyar regénypiacon a Pesti Napló honosított meg, és amely az Est-konzern évtizedeiben érte el szervezetileg is teljesítő-képességének csúcsát. A vezető politikai napilap tárcarovata ebben a konstrikcióban szoros együttműködésben létezik valamely vezető könyvkiadóval: a regények a napilapban általában a könyvformában való megjelenést megelőzően jelennek meg tárcaregényként. (Jókaitól Karinthy Frigyesen át Móricz Zsigmondig a magyar irodalom regénykanonjának klasszikusai nagyjából 1850-től 1939-ig ezen az útvonalon jutottak el a kanonizálódásig, éppen úgy, ahogy Fontane, Hans Fallada vagy Erich Maria Remarque regényei német nyelvterületen.) Eckert nyomán Schmitt-Gläser az utánkölzést is jellemzőnek mondja a tárcaregényeknek erre a típusára, ám ez utóbbit nem csupán a magyar Pesti Napló példája, de az Ullstein-konzern gyakorlata sem támasztja alá. Ezek a tárcaregények tehát olyan regények, amelyek könyvformában az irodalom szöveguniverzumában is megjelennek, bár kétségtelen, hogy a tárcakölzések szövege sok esetben nem esik teljesen egybe a könyvregegy szövegével, amennyiben az utóbbi „többet elbír”, vagyis nem egyszerűen hosszabb, de tartalmazza azokat a leíró szüneteket, esszéisztikus szövegegységeket, amelyek a tárcakölzésekől sokszor kimaradnak. Ezek

⁴⁷ SCHMITT-GLÄSER, *I. m.*, 102. skk. A szerző a tárcaregények, illetve az azokat közlő lapok három nagy csoportjának megkülönböztetését, amelyek egymással hierarchikus viszonyban állnak és a kulturális regiszterek függőleges rétegzettségét követik, Gerhard Eckert nyomán tárgyalja. Vö. GERHARD ECKERT, *Der Zeitungsroman von Heute*, Diesterweg, Frankfurt am Main, 1937.

a regények nem csupán kanonizálódnak, de akár a magkánon részévé is válhatnak. A második típusba Schmitt-Gläser azokat a tárcaregényeket sorolja, amelyek a tárcaregény-ügynökségektől kerülnek a kisebb lapokhoz, azokhoz, amelyek az originális regényeket, közvetlenül a szerzőtől, nem engedhetik meg maguknak. Ezeknél a lapoknál általában nincs kompetens rovat-szerkesztő sem, aki elolvasná a regényt: a „gyártó/forgalmazó cégek” kínálatából a lap (általában) egyetlen szerkesztője a szerző neve vagy a regény címe alapján választ. A harmadik kategóriába pedig azokat az utánközléseket sorolja, amelyeket leggyakrabban a helyi érdekeltségű, kisebb vidéki lapok hoznak le, és egy korábban, országos vagy regionális lapban egyszer vagy kétszer már közreadott tárcaregény harmad- vagy sokadközlései.

Nem egyszerűen az áruvá válás, hanem a kereslet-kínálati spirál váratlan gyorsulása tehát ebben az érvelésben az a pont, amely a mennyiségi szempontot a tárcaregények esetében az „autonómia” tekintetében döntő faktorrá teszi. Vagyis: a „használati jelleg” nem a politikus kommunikáció vagy a politikus médium függvényeként jelenik meg. Ráadásul azok a tárcaregények, amelyek a felső kategóriában, a minőségi politikai sajtó orgánumaiban jelennek meg, ebben a hármas felosztásban kikerülnek a „nem-autonóm” (vagy Schiller kifejezésével élve, az *Unkunst*) irodalom nem-kanonikus halmazából. Fontos azonban látnunk, hogy míg ez a regénykorpusz valójában a könyv médiumában, könyvregényként kerül majd be az irodalmi kánonba, addig a másik két tárcaregényréteg „autonómiahiánya” e szerint a logika szerint visszaolvasódik a tárcaregény jelenségére magára. Azoknak a regényeknek az esetében ugyanis, amelyek először tárcaregényként válnak népszerűvé, majd pedig könyvregényként bekerülnek az irodalmi kánonba, automatikusan és kikerülhetetlenül történik meg a tárcaregény, vagyis a szeriális közlés emlékezetének és befogadási módusának törlés alá helyezése. Elemi szinten azért, mert a múlandó újságpapír nem teszi lehetővé azt, amit a könyv igen, és ami minden kanonizáció alapvető feltétele: a szöveghez való visszatérés akadálytalan szabadságát. Kanonizálni ezért is csak a könyv képes. Ám a szöveghez való korlátozásoktól mentes visszatérés lehetősége mellett hasonlóképpen lényeges tényező, hogy azt az olvasásmódot és különösen azt a hatást, amelyet a tárcaregény olvasása jelent, nem lehet megismételni. Az újság mindennapos újdonsága, a hírek váratlanságának és variabilitásának a kontextusa a tárcaregény befogadását olyan

performatív aktussá teszi, amely kizárja annak megismételhetőségét. Az irodalmi kánonba való bekerülésnek viszont éppen az az előfeltétele, hogy az olvasási procedúra ismételhető legyen, amire a könyv médiuma minden szempontból alkalmas.

Schmitt-Gläser, aki a tárcaregény jelenségének rétegzettségéből indul ki, Eckert nyomán a tárcaregény-ügynökségek elterjedtségére hivatkozva nem cáfolja azt az irodalmi közgondolkodásban máig konszenzuálisnak mondható álláspontot, mely szerint a tárcaregény mindenekelőtt azért nem tekinthető autonóm alkotásnak, mert a művek nagy többségének *keletkezését* a tömegesség, az üzemszerű előállítás és forgalmazás jellemzi. Csak-hogy: már a két háború közötti történeti kutatások is feltárták, hogy az ügynökségek által forgalmazott regények sem alkottak homogén halmazt. A tárcaügynökségeket a hírügynökségek mintájára gyakorta maguk a könyvkiadók hozták létre, és egyfajta viszontkereskedői szerepet láttak el.⁴⁸ A tárcaügynökségek sokszor leginkább egyfajta szakfolyóirathoz hasonlítható kiadványait maguk a „szövegválogatók”, a szerkesztők, laptulajdonosok követtek figyelemmel, célközönségüket tehát elsősorban a lapszerkesztők alkották. Jelentőségüket nem is annyira az adta, hogy a lapok robbanásszerűen megnövekedett regényszükségletére a kínálati oldalról képesek voltak gyors és adekvát választ adni, hanem inkább az, hogy a regények disztribúcióját igen nagy hatékonysággal szervezték meg, mintegy beékelődve a kiadót, megjelenési lehetőséget kereső szerző, valamint a regényeket nagy mennyiségben felvenni képes napilapok piaca közé. Meunier és Jessen monográfiája *A modern feuilleton szerkezete* című fejezetében a tárcaügynökségek létrejöttét gyakorlatilag a könyvkiadók és napilapok tárcarovatainak összefonódásával párhuzamos folyamatként mutatja be. Szerintük az ügynökségeket éppen úgy a regények iránti megnövekedett érdeklődés, vagyis a kereslet hozta létre, mint a modern regénykiadásnak azt a 20. századra bevetté váló technikáját, amely a minőségi lapokban először tárcaként közölt regényekkel nemcsak reklámot csinált a későbbi könyvmegjelenés számára, de tesztelte is az olvasóit, miként reagálnak a regényre.⁴⁹ A lapok megnövekedett „regényszükségletére” tehát két válasz született a 19. század má-

⁴⁸ A tárcaügynökségekről vö. ROLLKA, *I. m.*, 399.

⁴⁹ MEUNIER–JESSEN, *I. m.*, 91.

sodik felében. Egyfelől a könyvkiadókval való kooperáció, másfelől pedig az ügynökségek létrejötte. A könyvkiadók szempontjából a tárcaközlés a kiadási költség csökkentése mellett lényegében három, kétségtelenül egymással összefüggő funkciót töltött be egyidejűleg: a későbbi könyv számára igen hatékony reklámlehetőséget kínált, az investíció kockázatának csökkentését, valamint az olvasói piac lehető legpontosabb mérését, vagyis egy kvázi közvélemény-kutatást a konkrét regényről. Az ügynökségek ezzel szemben átvették a napilapoktól azt a terhet, amelyet a tárcarovatok regényekkel való megtöltésének kényszere, és az erre irányuló olvasói nyomás a szerkesztők számára jelentett. Német nyelvterületen az ügynökségek virágzása a hetvenes évtizedben kezdődött, de számuk a 20. század első két évtizedében érte el a csúcst. ⁵⁰ Miközben az ügynökségek által forgalmazott regények mennyiségét, tömegességét a kézikönyv is hangsúlyozza, Meunier és Jessen a tárcaregényeknek ezt a rétegét sem tartja homogénnek: „Az átlaga ezeknek az újságban megjelenő regényeknek nem annyira irodalmi műalkotásnak, hanem inkább szórakoztató árucikknek nevezhető. A kísérlet, hogy művészi regényeket vezessenek be, az újság számára jobbára csak a felháborodás viharait hozta.” ⁵¹ Nagyon fontos azonban kiemelnünk, hogy miközben a mennyiségi növekedést a szerzőpáros a szórakoztató irodalom arányának növekedésével, sőt túlsúlyával hozza összefüggésbe, addig a citált megállapítás is a tárcaregények „átlagára” vonatkozik, tehát maguk is az irodalmi anyag heteronómiájából, sokféleségből indulnak ki. Vagyis: a „nem-autonóm” kategóriáját nem automatikusan rendelik hozzá a tárcaregény publikációs módusához. Ami azt is jelenti, hogy a „nem-autonómia” *nem* olyan karakterjegyként jelenik meg ebben az érvelésben, amely a tárcaregényre mint olyanra jellemző.

Hans-Jörg Neuschäfer, aki a hetvenes évek derekán először tett kísérletet arra, hogy a tárcaregény jelenségét egyszerre történeti, határesetztétikai és publikumszociológiai perspektívából ragadja meg, ⁵² akárcsak Hauser,

⁵⁰ Vö. Uo.

⁵¹ Uo., 94. Meunier és Jessen példái közül Fontane és Paul Heyse esete lehet érdekes: Fontane *Irrungen, Wirrungen* című regényének tárcaközlése 1887-ben csaknem csődbe jutatta a Vossische Zeitungot, Heyse *Die Kinder der Welt* című regénye pedig a Spenerische Zeitungot tette tönkre.

⁵² Hans-Jörg NEUSCHÄFER, *Populärromane im 19. Jahrhundert von Dumas bis Zola*, Fink, München, 1976.

abból indul ki, hogy történetileg a tárcaregény az első extrém formája a kommercializált tömegirodalomnak. Másfelől, jóval Luhmann előtt megfogalmazza azt a feltételezést is, amely szerint a tárcaregény kultúratörténeti jelentősége éppen abban a hozzájárulásban ragadható meg, amellyel a modern értelemben vett tömegmédiák létrejöttét segítette elő. ⁵³ A l'art pour l'art eszményével szükségszerűen szembeállítja a tárcaregényt, hogy megjelenése, léte a napilapban kezdettől fogva konkrét, saját magán túlmutató célhoz kötött. Ez az önmagán túli cél Neuschäfer szerint kettős, egyfelől egy másik *termék* értékesítését, másfelől pedig a politikai információk és irányvonalak lehetőség szerint legsimább feldolgozását kell elősegítenie. Amiből viszont az is következik a szerző számára, hogy a tárcaregény modalitása ab ovo nem lehet elsődlegesen kritikai, hanem szükségszerűen és elsődlegesen közvetítő. A politikai napilap rendszerében a tárcaregény ugyanakkor egy világosan körülhatárolt munkamegosztás részesévé lesz, ez a feladatmegosztás azonban jobbára az a homlokzat, amely mögött az olvasó csak kevésbé, vagy egyáltalán nem látja azokat az érdekeket, melyeket az irodalmi szöveg a napilapban ténylegesen szolgál. Neuschäfer szerint tehát a napilapban megjelenő irodalom felszíni és deklarált célja, a szórakoztatás tulajdonképpen más célok és funkciók fedését szolgálja, ennyiben a „nem-autonómia” mindenképpen a publikációs hely és módusz következményének, kvázi velejárójának tekinthető. A napilap médiuma tehát egy olyan publikációs struktúrába helyezi az irodalmat, „ahol az irodalomnak az a feladat jut, hogy a politikát és az üzletet ellássa a szép látszatával.” ⁵⁴ A szórakoztatás ebből következően olyan álcafunkció, amely a tényleges elfedését, leplezését szolgálja. Neuschäfer azonban Jauß Adorno-kritikájával egyetértésben és azt meg is idézve, végül arra a következtetésre jut, hogy az ebben az értelemben vett „nem-autonómia” nem kizárólag a tárcaregényre, hanem általában, az irodalom és a művészet egészére is kiterjeszthető. Hiszen az eként felfogott „közvetítő” vagy „mediátori” szerep nem annyira a művészet tulajdonképpeni céljaitól való eltávolodás, hanem sokkal inkább a művészet kommunikatív hatásának gyakorlati megvalósulása: „Persze helyezkedhet az ember ezzel ellentétben arra az álláspontra is, hogy a fikcionális szövegek

⁵³ Vö. Uo., 13.

⁵⁴ Uo., 16.

megengedő és közvetítő iránya nem valamifajta sajnálatos elhajlás a művészet »tulajdonképpen« céljaitól, hanem éppen ez teszi lehetővé a művészet kommunikatív hatását és jelentőségét a gyakorlati életben, amennyiben ennek a körülménynek a nem letagadása nem csupán a triviális irodalmat, hanem az irodalomnak egy lényeges funkcióját általában is érinti.”⁵⁵

Neuschäfer tehát radikális és radikálisan korszerű álláspontra helyezkedik akkor, amikor rámutat, hogy az „autonómia” elvárását a „valódi” művészettel és irodalommal szemben éppen az esztétikai hatás mechanizmusai, maga a befogadó léte és a befogadás mikéntje ássa alá. A tárcaregény ebben a megközelítésben tehát nem az a megjelenési mód, amelyet sajátos politikai és gazdasági kötöttségei vagy kötődései kizárnának az irodalmi jelenségek köréből. Sokkal inkább az irodalomnak az a megjelenési formája, amely a modernségben a leginkább transzparenssé teszi, és ezáltal le is leplezi a művészet és a művészi irodalom autonómiájával kapcsolatos hamis illúziókat, de legalábbis azt az ideológiát, amely ezt fenn kívánta tartani. Ha a hatvanas években a populáris irodalom meginduló kutatásai azt tették egyre nyilvánvalóbbá, hogy az irodalom árujellegének tételezése az értékes, elitirodalomra éppen úgy igaz, mint a populáris regiszter termékeire,⁵⁶ az irodalom nyolcvanas években kibontakozó társadalomtörténete már egyenesen azt tudatosította az irodalomról való gondolkodásban, hogy az autonóm nyelvi műalkotás valójában a modernség mítoszai közé tartozik: „Az autonóm »nyelvi műalkotás« mítoszának kritikája magába foglalja a hagyományos irodalomfogalom kiterjesztését és megváltoztatását. Amennyiben az irodalom történetiségét, szocialitását és kultúraalkotó erejét komolyan számításba vesszük, úgy a tradicionális felfogás szerint alacsonyabb rendűként figyelmen kívül hagyott tömegirodalom jelentőségére is rá kell kérdeznünk.”⁵⁷ Nem véletlen, hogy az autonómia mítoszának leleplezése mindenekelőtt éppen az addig „nem-autonómként” vagy „nem-kanonikusként”, a diskur-

⁵⁵ Uo., 20.

⁵⁶ Vö. Helmut KREUZER, *Trivialliteratur als Forschungsproblem. Zur Kritik des deutschen Trivialromans seit der Aufklärung*, DVJS (47) 1967, 181.

⁵⁷ Bernhard JENDRICKE, *Sozialgeschichte der Literatur. Neuere Konzepte der Literaturgeschichte und Liteaturtheorie. Zur Standortbestimmung des Untersuchungsmodells der Münchner Forschergruppe = Zur theoretischen Grundlagen einer Sozialgeschichte der Literatur. Ein struktural-funktionaler Entwurf*, szerk. Renate von HEYDEBRAND – Dieter PFAU – Jörg SCHÖNERT, Niemeyer, Tübingen, 1988, 33.

zus kizáró műveletei révén a diskurzuson kívül tartott szövegek visszanyerésére irányuló törekvéseket indította el. A nyelvi műalkotás autonómiájának ideológiáját (vagy kritériumát?) ugyanis a kánonalkotásban az elmúlt másfél évszázad többnyire különféle kizáró diszkurzív műveletek végrehajtásánál használta fel. Ha a tárcaregény jelenségének értelmezésénél az autonómia kérdése igen különböző szövegösszefüggésekben, ám rendre különös jelentőségre tett szert, az mindenekelőtt arra vezethető vissza, hogy maga az autonómia-esztétika, illetve az irodalmi alkotás mint nyelvi műalkotás autonómiájának esztétikaiként felfogott értékkritériuma lényegében szintén az irodalmi piac létrejöttének köszönheti a megszületését.⁵⁸ Az irodalom piacosodása, illetve a modern piaci feltételek kialakulása szorosan kapcsolódik a tárcaregény megjelenéséhez, amennyiben az irodalom keresleti és kínálati piaca, valamint az ehhez szükséges marketinges és disztribúciós intézménybázis, illetve ennek keretfeltételei a tárcaregény robbanásszerű elterjedésével fejlődtek ki a 19. század második felében, ráadásul egy Európa határain messze túlterjedő nemzetközi piacon.⁵⁹

Az autonómiaesztétika, a l'art pour l'art eszménye, valamint a bohém alkotó művészideáljának a megjelenése, amelyet Bourdieu a modernség nyitányát emblematikusan is jelző két mű, *A romlás virágai*, valamint a *Bovaryné* megjelenéséhez köt hozzá,⁶⁰ az irodalom önértelmezésének válságára adott olyan válaszreakciókként is értelmezhetők, amelyeket minden jel szerint a mediális környezet gyors átalakulása és az ennek következtében váratlan sebességgel újrarendeződő intézményrendszer kényszerítettek ki. Kittler a könyv mediális monopóliumának megszűnéséhez kötötte az elitirodalom önértelmezésében azt a („nyelvinek” is nevezhető) fordulatot, amelyet a mediális multiplikálódás, a rivális médiumként értelmezett film megjelenése provokált ki, és amely a narrációtól való elfordulással egy időben a művészi érték potenciális forrásává a nyelvi megmunkáltság önreflexió

⁵⁸ Vö. Christa BÜRGER, *Einleitung. Die Dichotomie von hoher und niederer Literatur. Eine Problemskizze = Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur*, szerk. Christa BÜRGER – Peter BÜRGER – Jochen SCHULTE-SASSE, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1982.

⁵⁹ Vö. Peter BÜRGER, *Literarischer Markt und autonomer Kunstbegriff. Zur Dichotomierung der Literatur im 19. Jahrhundert = Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur*, 244. skk.

⁶⁰ Vö. Pierre BOURDIEU, *Die Regeln der Kunst, Genese und Struktur des literarischen Feldes*, ford. Bernd SCHWIBS – Achim RUSSE, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001, 108. skk.

szintjét, a nyelvjátékot tette. Ha igaz volna Riepl törvénye, akkor egyértelmű volna az is, hogy a film, mint narrációra, történetmondásra alkalmas médium, a printmédiumban létező irodalmat önnön szerepének és identitásának újragondolására kényszerítette, arra, hogy korábbi funkciója, a történetmondás helyett új terepet keressen magának. Ez nem csupán a történet leértékelődésére adna magyarázatot a narráció nyelvi megalkotottságával szemben, de strukturálisan a költészet nagymértékű felértékelődését is elő kellett volna idéznie. A líra felértékelődése az irodalom esztétikai kánonjában azonban nem a századfordulón, a film okozta kasztrációs szorongás hatására ment végbe, hanem már jóval korábban, a 19. század folyamán. A *l'art pour l'art* irodalomleszménye, valamint az a(z esztétikai) fordulat, amelyet Pierre Bourdieu Flaubert és Baudelaire figurájához köt, valójában azt a benyomásunkat erősíthetik meg, hogy az a kasztrációs szorongás és az irodalom önértelmezésének az az ebből fakadó kényszere, amely a századfordulón a film megjelenése hatására rendezte újra az „irodalom” és a „művészi vagy elitirodalom” kritérium- és feltételrendszerét, a 19. század közepén egyszer már hasonló átrendeződést okozott az irodalmi érték és az értékes irodalom önmeghatározásában. A kasztrációs szorongás forrása, amely az irodalom ön(újra)értelmezését a 19. század közepén legalább annyira radikális következményekkel kényszerítette ki, mint ötven évvel később a film, szintén egy rivális médium megjelenése az irodalom disztribúciójában. A könyv mellett megjelenő napilap, amely ugyan szintén printmédium, ám ezekben az évtizedekben válik azzá a modern tömegmédiummá, amely teljesen más törvényszerűségek szerint és nagyságrendileg más publikum számára elérhetően működik, mint korábban a könyv, egyúttal létre is hozta azt a modern értelemben vett piacot, amely az irodalom intézményrendszerét radikálisan strukturálta át.

Pierre Bourdieu a kulturális termelés mezejét, amelyet a hatalom mezeje foglal magában, két féltérre osztja: az egyiket a tömegtermelést, míg a másikon, vele szemben a korlátozott termelést, vagyis a *l'art pour l'art* művészetét helyezi el.⁶¹ Míg ez utóbbit az avantgárd és a bohémia jellemzi, addig a tömegtermelés mezejét a vaudeville mellett a tárca és a zsurnalizmus karakterizálja. A bohémia azonban Bourdieu teóriájában is olyan jelenség,

⁶¹ Vö. *Uo.*, 203.

amelynek kialakulása, hasonlóan a Christa Bürger által is képviselt koncepcióhoz, valójában adekvát reakció az irodalmi piac létrejöttére. Flaubert és Baudelaire Bourdieu szerint megteremtik azt az erkölcsi szabadságot, amely megalapozhatja a feltételrendszerét annak a tiszta írásnak, amelynek egyetlen mércéje az esztétikai teljesítmény, hiszen nincs kiszolgáltatva a piac törvényeinek. Ennyiben az autonóm esztétika értékrendjével való azonosulás olyan paktum, amely a polgári élet megszokott formáit is felmondja, amikor nem fogadja el az irodalmi piac szabályrendszerét, és az irodalmi alkotást nem a professzió vagy a megélhetés forrását jelentő munka világának részeként kezeli.⁶²

Bourdieu számára a folytatásos regény, pontosabban a tárcaregény mint jelenség elsősorban annyiban fontos, amennyiben a kulturális mező kettéhasadtságában a „nem-autonóm” paradigmátikus eseteként a *l'art pour l'art* ellenpontját képezi. Másfelől azonban, részint Albert Cassagne máig meglepően modernnek ható könyvére (*La théorie de l'art pour l'art*, 1906) támaszkodva olyan jelensékként írja le a tárcaregényt, amelynek hatása szinte semmihez sem hasonlítható, és ez abban is megnyilvánul, hogy a társadalom hosszanti metszetét szinte teljes terjedelmében eléri, fölfelé mindenesetre bizonyosan. Elkerüli tehát azt a klisé, amely a tárcaregényt mint jellegzetesen „nem-exkluzív” műfajt hosszú évtizedeken keresztül tévesen, automatikusan rendelte hozzá a kevésbé képzetekhez vagy a társadalmi hierarchiában lejjebb elhelyezkedőkhöz. Bourdieu ezzel a sokáig közkeletű vélekedéssel szemben a tárcaregény hatalmát azzal érzékelteti, hogy azokat a szó szoros értelmében „mindenki” olvasta, „a proletártól a burzsoáig, a minisztériumi alkalmazottaktól az udvarhoz tartozókig.”⁶³ Cassagne álláspontját veszi át akkor, amikor azt állítja, az industrializmus a napi sajtó után magát az irodalmat is utolérte, ami nem egyszerűen azt jelenti, hogy ezeknek a szövegeknek a „tömeggyártását” elsődlegesen a közönségizlés diktálja, hanem azt is, hogy ezek a szövegek számos ponton érintkezhetnek az irodalmi szövegekkel. A legnagyobb „veszélye” azonban mégsem ez az irodalmi tömeggyártásnak: sokkal inkább az a hatalom, amelyet a tárcaregény mint egy tömegmédium jelensége a könyvregénnyel szemben akkumulál. Bourdieu

⁶² Vö. *Uo.*, 108. skk.

⁶³ *Uo.*, 92.

ugyanis Cassange-t idézve rámutat arra az átalakulásra, amely a tömegmédiум által irodalomként „kanonizált” tárcaregények révén mutatkozott meg először a tömegközönség, a tömegmédiум és az irodalmi nyilvánosság erőterében. Arra a jelenségre nevezetesen, hogy a modern tömegmédiум éppen a tömegesség hatalmánál fogva valamennyi irodalmi és művészeti kérdésben mércévé teszi önmagát, és ezt a mércét offenzíven, a saját térréumán túl is igyekszik érvényre juttatni.⁶⁴

Mindezek alapján aligha tekinthető véletlennek, hogy a tárcaregény jelenségének megértésében mind a sajtótudomány, mind pedig a későbbi, irodalomtudományos koncepciók kulcsfontosságúnak tekintették az autonómia kérdését. A tárcaregény sajátos, politikus kommunikációra való képessége a két háború között stratégiai kutatási témává emelte a sajtótudományon belül a tárcaregényt, sőt a rövidéletű tárcatudományt önálló diszciplínaként is képes volt megalapozni. A tárcaregény „autonómiahiánya” ugyanakkor az irodalomtudomány diskurzusában azoknak a kizáró rendszereknek a működését aktiválta, amelyek a gyanú retorikájával mint „nem-autonóm” és ennek következtében „nem-irodalmi” jelenséget sikeresen tartották kinn az irodalmi emlékezetből. Az irodalom társadalomtörténetét a nyolcvanas években középpontba helyező kutatások, valamint azok a koncepciók, amelyek az irodalom történetiségéből és az irodalmi kommunikáció sajátosságaiából indultak ki, lényegében aláásták az autonómia mítoszát, az irodalmi közgondolkodás mégis mindmáig a „nem-autonómia” kritériumát kapcsolja elsősorban a tárcaregény jelenségéhez. Bár kétségtelen, hogy a mainstream gondolkodás (különösen az újhistorizmus tapasztalatának birtokában) az autonómia kritériumáról egyértelmű ítéletet mondott, azok az anakronizmusok, amelyeket a közgondolkodás életben tart, mindig jelentéssesek. A tárcaregény esetében az autonómiaesztétika létrejöttének történeti feltételrendszere adhatja meg arra a kérdésre a választ, miért bukkan fel az „autonómiahiány” kérdése paradigmáktól és diszciplínáktól függetlenül a tárcaregénnyel összefüggésben. A tárcaregény jelensége, amely komoly szerepet játszott a modern irodalmi piac és intézményrendszere kialakulásában, az irodalom piaci feltételrendszerével egy időben kiprovokálta a változásra adott válaszreakciót. Az önmagát „nyelvi művészetként” újraértelmező iro-

⁶⁴ Uo.

dalom az autonómiaesztétika kontrollinstanciájával reagált az identitását fenyegető kasztrációs szorongásra. A könyv médiahegemóniáját a történetmondásban ugyanis elsőként nem a film, hanem egy másik printmédiум, a napilap számolja fel. A tárcaregény így válik azzá a fenyegető irodalmi jelenséggé, amely az „új médiум”, immáron egy tömegmédiум szubverzív hatásmechanizmusaival kikényszeríti a könyvirodalom ön(újra)értelmezését. Ha a tárcaregény jelenségéről százötven éve nem tudunk úgy beszélni, hogy az autonómia kérdése ne kerülne szóba, az minden bizonnyal arra vezethető vissza, hogy az autonómiaesztétika és a bohémia kikülönülése a tárcaregény provokatív offenzívája nélkül soha nem jöhetett volna létre.

1906

Egy (?) irodalmi esemény „története”

Ha eltérő, újszerű, valamiképp tehát idegen perspektíva kialakítását kezdeményezzük a tudományos erőterben, nem árt szem előtt tartani, hogy ez az önkényesnek és motiválatlannak ható deviancia elég sikeres és meggyőző kell legyen ahhoz, hogy a megszokott értelmezési keretek kitágítását egyáltalán csak megfontolásra érdemesnek tekintsék az adott szakág képviselői. A berögzült kategóriák fellazítását többször megkísérelték, ám amit ez a szubverzió láttatni volt képes, nem lett több, mint a hagyományos struktúrák alapjainak felmutatása; megszüntetésük, szükségtelessé válásuk nem következett be. A múlt század hatvanas éveiben Michel Foucault a Borges-féle kínai enciklopédia ötletes, egyszersmind zavarba ejtő taxonómiájára hivatkozva fejti ki az episztémék változásainak szerkezetét, miközben az össze nem illő elemek sokféleségét vonzó, ugyanakkor megvalósíthatatlan lehetőségnek tekinti.¹ E sokféleség mint afféle előzetes struktúra és az ezt szintaktikai szabályoknak alávető tér egymásra van utalva, mégsem váltja le a gondolkodás fennálló rendszereit. Képes ugyanakkor felmutatni, egyes rendszerek hogyan jöttek létre, alakultak tovább, illetve szűntek meg érvényesnek lenni, vagyis hogy miért az adott szisztéma az éppen uralkodó.

A különféle történelmi vagy irodalomtörténeti időszakok szerepét hasonló mozgások soraként írhatjuk le, azzal a különbséggel, hogy itt a korszakstruktúra diakrón jellegét problematizáljuk. Hans Ulrich Gumbrecht kísérlete, hogy az egyidejűség szempontjainak érvényre juttatásával a történelem vonalszerű, totalizáló, kibomláselvű koncepcióit hagyja hátra.² Az ön-

¹ Michel Foucault, *A szavak és a dolgok*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Osiris, Budapest, 2000, 9–13.

² Hans Ulrich Gumbrecht, *In 1926. Living on the Edge of Time*, Harvard UP, Cambridge, 1997, xii.

kényesség ellenében fellépve ugyanakkor mégiscsak a foucault-i meglátás örököseként lép fel, amennyiben a kiemelt évben zajló események, jelenségek konvergens cselekvési szekvenciákként lepleződnek le. A kötet szerkesztésmódja ennek érdekében nemcsak a jelenidejűsítés ad hoc kronologikusságára épít, hanem olyan hipertextuálisnak ható építkezésbe kezd, amely egyszerre mutat rá a digitális kultúra hálózatos konnexióira és a könyvkultúra évszázados paratextuális gyakorlatokon keresztül megnyilvánuló utalásrendszerére. A keresztthivatkozások, témamutatók és a kötet felépítése egyaránt a papíralapú gondolkodás keretei közül előlépő, de azok határait már a digitális korszak felől reflektáló meglátás függvényei. A szimultán események korszakképzésnek ellenálló egyberendezése a könyv teremtette keretek szerkezeti elvének (hagyományának) köszönhetően válik innovatív, provokatív kezdeményezéssé. Feltehetően ezzel összhangban módosul a posztstrukturalista program, hiszen a Foucault-féle diszkontinuitások helyére Gumbrecht-nél a változás funkciói kerülnek, az állandósággal, sőt örökkévalósággal szembesítve. Ez a nem megszokott módon (némiképp talán anakronisztikusan) tervezett temporális perspektíva a dátum jelölő funkcióját nem kitüntetett határhelyzetére való tekintettel, hanem az időviszonyokat és a hozzájuk társított jelentéseket átrendező lehetőségként veszi számításba.

Az időpontokhoz kapcsolódó – Burkhart Steinwachs elnevezésével élve – kronologikus korszakfogalom nem hosszabb intervallumot jelöl, hanem egy dátumhoz szimbolikusan kapcsolt eseményt, amit azonban a peripetikus megközelítés hivatott dinamizálni azzal, hogy olyan küszöbtapasztalatot közvetít, amely egy adott áttörési eseményhez méri előtt és után, illetve megszakítottság és folytonosság viszonyát, elkerülvén így a fejlődéselvű koncepciók és az egészelvű történetfilozófiák egyoldalúságait és totalizációs igényeit.³ A szinguláris időpillanat azonban történeti vetületben jobbára viszonykategóriaként jelentkezik. A történettudományi gondolkodás épp emiatt viselkedik gyanakvóan az esemény egyszerűségét hangsúlyozó leírásokkal szemben: „a történelmi esemény, amely sohasem pontszerű történés, hanem olykor kaotikus eseményepizódok együttese, a retrospekció távlatában ölti

³ Burkhart Steinwachs, *Mit nyújthatnak az (irodalmi) korszakfogalmak?*, ford. MOLNÁR Péter, Helikon 2000/3., 324–326.

csupán magára a teleologikus meghatározottság jellegét. A történelmi eseményt alkotó cselekedetek emellett valamelyest hosszabb időtartamban fejtik ki a hatásukat.⁴ A korszak mint alapképlet ezért hivatkozik egyszerre a történelmi esemény fakticitására és az eseményből kibomló lehetőségekre (jelentésekre). Ezáltal kerül el, hogy a történelem elbeszélését is lehetővé tévő véletlen⁵ szerepének önkényessé válása, illetve hogy a jelentésadás gesztusát permanensen érvényesítő, minden eseményt nivelláló, azokat vég nélkül értelmező paranoiája felé forduljon: „A cselekvés történelmi lehetőségeinek a horizontjában áll; de hatása sem lehet tetszés szerinti, a véletlenszerűen teljesen más. A hatás is az egyidejűségek és egyidejűtlenségek kölcsönhatásának játékkerében helyezkedik el, az integráló és destruáló interdependencia játékkerében. A korszak a cselekedetek és az általuk »kiváltott« dolgok interferenciájának foglalatja. A cselekedetek és az eredmények ilyenfajta nem egyértelmű egymáshoz rendelkezésének értelmében a történelem »magát csinálja«. A szereplőkkel inkább az eredményeket ragadjuk meg, semmint a tényezőket.”⁶ Az esemény szereplőinek faggatása, akik nem egyenlők a küszöb tapasztalat tanúival, emiatt válik akut kérdéssé a történelmi narratívában.

A struktúráról leválaszthatatlan esemény épp a fogalmi keret megkövetelte ismétlésben kerül szembe az egyszerűség illúziójával. A fogalmak bár utólagos konstrukciók, olyan jelekként funkcionálnak, melyek az ismétlődés során hoznak létre jelentéseket, miáltal a jelenségek és a struktúrák egymást kölcsönösen meghatározhatják.⁷ Koselleck leírásában épp ezért a struktúrák nem kevésbé lényegesek, mint a tapasztalati tér, mely közvetlenségében sosem áll elő, közvetett közvetlenségét óhajtani mégsem pusztán illúzió. A kronologikus eseménysorok kerülőutakon történő felfejtése azonban maga is újabb magyarázatokra vagy épp részt vevő elemekre szorítkozik: „az eseményt átélő, személyesen megtapasztaló történelmi aktorok tudhatják is és nem is, hogy mit éltek át, amikor történelmi idők jártak. Az adott történés vagy történeteknek a hosszabb sora egy hosszabb időtartamban ki-

⁴ GYÁNI Gábor, *A történelmi esemény fogalma*, Magyar Tudomány 2011/11., 1331.

⁵ Vö. Odo MARQUARD, *A véletlen apológiája* = Uő., *Az egyetemes történelem és más mesék*, ford. MESTERHÁZI Miklós, Atlantisz, Budapest, 2001, 331.

⁶ Hans BLUMENBERG, *A korszakfogalom korszakai*, ford. TÖRÖK Ervin, Helikon 2003/3., 321.

⁷ Vö. Reinhart KOSSELLECK, *Elmúlt jövő*, ford. HIDAS Zoltán, Atlantisz, Budapest, 2003, 174–175.

bomló konceptualizálási (jelentésadási) folyamatban kap jelentőséget, és nyeri el az értelmét. Ennek a rendszerint utólag történelmivé átminősített eseménysornak többnyire a szimbolikus kezdőpontja felel meg csupán egy pontszerű esemény tényének. A konceptualizálás folyamata szempontjából ugyanakkor elengedhetetlen, hogy azok konstruálják meg ily módon a történelmi eseményt, akiknek közvetlenül közük volt annak megtörténtéhez. Ez azt jelenti, hogy a történelmi aktorok némelyike már akkor tudatában van a szóban forgó ténynek, amikor az események éppen zajlanak. Az esemény így posztulált állítólagos szerepéből következtetnek azután vissza a történés kivételes, történelmiként meghatározott súlyára és ezúton elgondolt jelentésére.”⁸ A történelem nagy ívű koncepciói mellett épp azért érdemes az irodalomtörténetnek az esemény élményszerű, egyénileg meghatározott időszemlélete felé fordulni, mert ez képes a történészi leírás alól kibújni, és játékba hozni az eseményt. Gumbrecht szerint az esemény hagyományos felfogása összetett struktúrát előfeltételez. A történelmi szimultaneitás azonban épp azt kísérli meg színre vinni, ahogyan a struktúra szerveződéssel vagy logikájával szembeni ellenállás kialakul, ami az esetlegességek interferenciájaként felfogott eseményszerűségekre összpontosít. Ez a szubverzív esemény, mely a struktúrákat fenyegeti anélkül, hogy az azon belül lévő értelmezéseket és fogalmi keretet aktivizálná, hatások és kulturális kódok össze- és széttartásából emelkedik elő.⁹ A gumbrecht eseményfogalom tehát szerkezetében és alapjaiban is megkísérli az élménytápasztalat egykori időperspektíváját befogni, ezáltal kikerülni a történelmi struktúrák jelentéskonstituáló kényszere alól, ám ennek eredményeképp ismételtelen a közvetett közvetlenség kategóriáját hozza működésbe.

Amikor egy sajátos időpillanatba kimerevített hazai irodalomtörténeti eseményre koncentrálunk, a fentiekhez hasonló szimultán keret felvázolása alkalmat adhat a választott irodalmi mozzanat eseményjellegének megkérdőjelezésére. Hiszen a Gumbrecht könyvének dátumához képest húsz esztendővel korábbi évben, 1906-ban, a San Franciscó-i földrengés esztendőjében, vagyis akkor, amikor Párizsban a Dreyfus-per véget ért, jelent meg például az első tölcéses Victrola gramofon, mely nemcsak technikai

⁸ GYÁNI, *I. m.*, 1331.

⁹ GUMBRECHT, *I. m.*, 433–434.

eszközként, de a polgári szalonba illő bútordarabként is képes volt funkcionálni. A teret destruáló természeti csapások mellett (ez évben Chilében is volt földrengés) a környezet tervezett átstrukturálására is nagy erőfeszítéseket fordítottak ekkortájt: az első Grand Prix-t a Renault gyár mérnöke, a magyar származású Szisz Ferenc nyerte, a hazai vasút történetében pedig – többek között – immár Orosházára és Csongrádra is el lehetett jutni vonattal Szentestről. Ezek az idő nem szándékolt szinkronitása miatt egymás mellé rendelődő események nem befolyásolták ugyan a magyar modernséggel kapcsolatos kérdések alakulását, ám arra mindenképp okot adnak, hogy megidézésükkel immár ne a magyar irodalom képzeletbeli panteonját járjuk be, hanem olyan téridő-relációkra hívjuk fel a figyelmet, melyekből irodalomtörténetünk egyik, szinte bálványként tisztelt évszáma és a hozzákapcsolt események jelentősége elbizonytalanodhat, helyet adván az eseményben foglalt struktúra revíziójának.

Ady Endre harmadik kötetének megjelenése után a kritikák, maga Ady és a kortársak feljegyzései, majd az ezeket követő irodalomtörténeti reflexiók olyan narratívát állítottak elénk, melynek normatív jellege azzal együtt rögzíti merev időpillanatként az 1906-os dátumot, hogy annak jelentését egy önmagát törölő, tranzitórius alakzatként épp az időn kívüliséggel, a megújulás radikális visszavonhatatlanságával lépteti kapcsolatba. Szinguláris eseményként az *Új versek* persze nem felel meg ennek az expanzív kíváncsnak: a kötet megjelenését sok minden halasztotta, Léda húgát, Bertát már 1905 októberében a könyvének kiadására vonatkozó előfizetések terjesztésére kéri, miközben későbbi leveleiben a karácsonyi publikálást emlegeti, még december 17-én is, amikor az első levonatot javítja (mely után azért még három újabb verset is beletesz a január-februári kiadásig). A filológiai nyomozás nem a hatástörténeti pillanat kezdőpontjellegét veszi alapul, annak effektusaitól azonban nem szabadulhat: úgy volt szükséges kiemelnie a megjelenés eseményszerűségét, hogy annak eleve jelentéssel kellett rendelkeznie, amit az előkészítés fázisának elnyújtása támasztott alá. Az alakulás fokozatosságát szem előtt tartó irodalomtörténeti szemléletmód számára ezért tűnik sajátos datálási dilemmának Ady és vele együtt a modern irodalom indulása. Király István ugyanis a kialakulás, nem pedig a hatás felől kívánja meghatározni ezt a mozzanatot, ekképp Ady forradalmi átalakulásának idejét (az akadémiai irodalomtörténet datálásával

összhangban)¹⁰ 1905-re teszi: „A tények vallomása egyértelmű: 1905 volt a fordulat éve, ekkor vette kezdetét Ady Endre magáralakulása, írói-művészi kibontakozása. [...] Irodalomtörténet-írásunk ezt az évet tekinti az új magyar irodalom szimbolikus nyitó dátumának; nem utolsósorban épp a jellegzetes adys hang felszakadása nyomán, úgy ítéli meg, hogy a »jövő törvényeinek« érlelődése, tudatosodása magyar földön csakugyan ekkor kezdődött el.”¹¹ Túl azon, hogy e kijelentés inkább imperatívusként, nem pedig konstatívumként konnotálódik, a költészetet a társadalmi-politikai helyzetbe integráló Király számára nem elsődlegesen az irodalmi kontextus újrarajzolása a fontos, hanem Ady forradalmi szerepének minél tágabb összefüggésbe helyezése. Nem a kérdésirány a lényeges itt, inkább az, hogy a kötet és fogadtatásának időpontja helyett miért a kötetet alkotó versek keletkezése, vagyis az alkotó fejlődésének stádiumai adják a történeti időszámítás alapját. Az irodalomtörténet-írói sémák közül Király a kronologikus narratívát választja ki, viszont ez épp amiatt nem lesz (minden autoritativ hangsúly ellenére) sikeres, mert a forradalmi váltást az előzmények hangsúlyozásával antedatálta, és a költői beérkezést elébe helyezte az alkotói sikernek – amihez persze mindaz a hatásösszefüggés is hozzátartozik, melyet a Nyugat irányába lehet tovább terjeszteni.

Nem véletlenül épp az Ady költészetét meghatározó nyilvánosság az, amit egész korán a költő sikerének letéteményesévé avattak. Az újság mint médium 19. század végi elterjedése (ami Magyarországon számszerűleg is meghaladta nemcsak a környező országok, de némely viszonylatban még a birodalmi központok sajtótermékeinek mennyiségét is) a befogadó közeg alakításának aspektusából játszik szerepet az *Új versek* recepciótörténetében. Horváth János is a 19. század felől vizsgálja az Ady-líra felbukkanását, ő azonban épp a nyilvánosság relációjában éri tetten érhetőnek a költő újszerűségét: „Hogy mit keres a Tisza partján? Megmondom: olvasó közönséget. S ez igen vigasztaló ránk nézve.”¹² A nóvum hazai meggyökereztetésének prométheuszi lendülete minden visszatekintő gesztus ellenére épp a változásra helyezi a hangsúlyt a folytonosságot kiemelő előzmények hangsú-

¹⁰ Szirák Péter hozzászólása szerint az 1905-ös orosz forradalom fordulópontként felfogott eseményéhez viszonyítva alakult ki ez az igény.

¹¹ KIRÁLY István, *Ady Endre*, I., Magvető, Budapest, 1972², 57.

¹² HORVÁTH János, *Ady s a legújabb magyar lyra*, Benkő Gyula, Budapest, 1910, 17.

lyozása helyett. Épp ezt szolgálja a kötetel magával szembesülő olvasó színrevitele az irodalomtörténeti érvelésben, aki épp az elvárások radikális fel-függesztődése okán válik először tanácsalanná (illetve dühödtté), majd elcsábítottá: „De egyszerre csak újfajta versekről hallottunk meglepő magasztalásokat, vagy olcsó élceket. Hitetlenül, vagy előre is nevetésre illeszkedő arccal nyitottunk fel új folyóiratot, új verskötetet s csakhamar megbotránkozással dobtuk a sarokba. A magasztalások azonban tovább folytatódtak s fűrni kezdte oldalunkat az érthetetlen elragadtatás. Figyelnünk kezdünk, keresni próbáltuk a költői nagyság jeleit, mik némely fiatal ismerősünket a rajongásig fölizgattak. Mennél nagyobb lett megbotránkozásunk, annál türelmetlenebbé vált várakozásunk: mennél kevésbé elégtett ki az ál-új-donság handabandája, annál mohóbban lestük az igazi útját.”¹³ Az esemény önkéntelensége elsődlegesen az ismeretlen és feldolgozatlan hatásban ragadható meg, ami épp azáltal erősíti a befogadás temporális jellegét, hogy az időt nem folytonosság és változás dialektikájában, hanem az újszerűség és várakozás egymást törlő potenciáljában fedezi fel. Horváth János itt nem az irodalomtörténet alakításának lehetőségeiről beszél, ellenben rögzíti, hogy a befogadási attitűdök mi módon vannak alávetve a váratlanság mozzanatainak.

Lukács György, aki a forradalmi Adynak szán középponti szerepet, épp a nyilvánosság felkészületlenségét okolja a költő ambivalens megítélhetőségéért: „Ady mégis a magyar versek Adyja elsősorban, a forradalom nélküli magyar forradalmárok poétája. Siratnivalóan groteszk ez az Ady Endre publikuma. Olyan emberekből áll, akik úgy érzik: nincsen segítség, csak a forradalom. Akik ezt látják: ami van, az nem volt új és jó sohasem, csak elnyelődje mindig minden újnak és jónak; rossz, amin nem lehet toldani, amit el kell pusztítani, hogy helyet adjon új lehetőségeknek.”¹⁴ A forradalmiság, ami Király István distinktív alapkategóriája is lesz monográfiájában, Lukácsnál a paradox szembenállások erősítését szolgálja, s csak ezek felől érthető számára Ady költészete újító lehetőségként. A nyilvánosság itt nem feltétlenül produktív tényező, Ady éppenséggel formálja magát a közönséget, mely megfelelni neki csak egy majdani távlatban lesz képes: a forradal-

¹³ HORVÁTH, I. m., 13–14.

¹⁴ LUKÁCS György, *Új magyar líra* (1909) = Uő., *Ifjúkori művek*, Magvető, Budapest, 1977, 261.

miság a leleplező és törlő gesztusokon túl lehetőséget teremt önnön lelepleződésére is, miáltal Lukács érdeklődése nem annyira Ady, mint inkább a közönség értékelésére irányul.

A történelmi távlat beemelése azonban épp az idő perspektíváját igyekszik kiiktatni. A modern irodalom kezdeményezője ennél fogva válik a modernséget leíró retorikai eljárások mesterévé, mikor is a történelmet jelek rendszereként, s nem pedig a temporalitás függvényeként artikulálja. Schöpflin Aladár visszaemlékezésében ez adja a költő magyarsághoz való viszonyának életét: „Góg és Magóg, az énekes Vazul, Pusztaszer – történelmi szimbolumok, mintegy ellenséges történelmi hatalmakat idéznek, de a költő egyúttal hozzá is köti magát velük a magyarsághoz és megpendül benne a gógös önérzet: különb magyarnak érzi magát minden körülötte élő magyarnál. És ez az egész lírai magatartására jellemző vers mindjárt arra kényszerít, hogy az olvasó más asszociációk szerint gondolkozzék, mint ahogy a magyar vers megszokhatta. Nincs benne árnyéka sem azoknak a meghitt képeknek és vonatkozásoknak, melyeket a magyar líra oly rég variált s a melyeket oly könnyű volt olvasni, szinte oda se kellett gondolni. A költő már az első lapon bejelenti, hogy nem keresi az olvasók kedvét, követeli, mint valami neki járó tributumot, a figyelmet és elismerést. Ki lehet magyarázni ebből a kis versből egész attitude-jét a magyar világgal szemben s legmagasabbra törő igényét önmagával szemben. Úgy lép fel, mint valaki, aki természeténél fogva nagy költő. Mintegy rádupláz erre az önérzetes hangra a kötet utolsó verse (*Új vízekén járok*) – ebben a »holnapra« való jogát jelenti be s mintegy megmondja jövő költői programját”.¹⁵ A közönség és a jövőre irányuló költői program interpretációja között megfeleltetést feltételez a kritikus, miközben az alkotó kezdeményezőkézségéről fokozatosan áthelyezi a hangsúlyt az olvasók „programjára”. A kötet megjelenése mint irodalmi esemény így ugyanis nem a szándék, hanem a megalkotandó közönség általi programozott (vagyis előírt) elvárások reakciójaként volna értendő, ami a kronologikus korszakforduló helyére a változás pillanatának szinguláris módosulását képes léptetni.

Ebből a szempontból nagyon is beszédes, ahogyan Hatvany Lajos a Nyugat és Ady eladdig korrelatívnak tételezett viszonyát a fejlődés hiányá-

¹⁵ SCHÖPFLIN Aladár, *Ady Endre*, Nyugat, Budapest, 1934, 47.

ban érvényteleníteni látszik: „Haragudtam a Nyugatra, s haragszom ma is, hogy Adyt rendelte alá annak az irodalomnak, melynek e korszakban s e nemzedékben, Ady után s Ady mellett nem volt folytatása. [...] A Nyugat az örök fejlődés folyóirata akart lenni. De én tudtam, ami azóta be is következett, hogyha új irodalmi törekvések nőnek, azok úgyis a Nyugat ellenére fognak támadni, a Nyugat ellen küzdve. Helytelennek tartottam tehát, hogy a Nyugat minden száma új írókkal experimentált. Ezek a Nyugat arri-váltjait, különösen pedig Adyt, ki sokkal előbb juthatott volna országos elismeréshez, elszakították az elismerés szócsövéből, a liberális sajtótól. Ady, Babits és Móricz, valami gyanús modernség karámjába voltak így évekig bezárva, melyhez tulajdonképpen semmi közük sincs.”¹⁶ A modernség címszáva és Ady újító fellépése közti diszkrepancia hangoztatása a Nyugat mecénásától nemcsak meglepő, de árulkodó is, amennyiben a fogalom olyan jelentését aktivizálja, mely a történeti szignifikáció során a jeleket leválasztani igyekszik időbeli feltételezettségükről. A mindig új és a korszakalkotó jelentőségű (a megjelenése és sikere pillanatában klasszikussá rendeződő) modernség jelentéscsúszása különböző történeti mintázatokat generál.

A modern e kettős természetében vádként fogalmazódik meg, hogy a folytonos megújulást magában rejtő szó egy bizonyos időszakhoz való rögzítése eleve kudarcra ítélt megoldásnak tetszik. Ha azonban az ambivalenciát nem vitatjuk el a modernségtől, sőt annak egyik alkotó tényezőjeként vesszük számításba, akkor ez a fajta dualitás is a modernség fogalmát erősítheti. A modern is a megújulás jelentőségét hangoztatja, de úgy, hogy a jövőt anticipáló jelen távlatából kérdez rá a múltra. E meglátás szerint a modernségben volt utoljára lehetőség fenntartás nélkül újszerűnek tekinteni valamit, és ezt programmá emelni kifejezett szándéka volt e korszaknak. „A modern az önmaga tudatára ébredt és kísérleti módon létrehozott új.”¹⁷ A korszakkijelölés műveletei Ady költészetének változásában is az itt tetten érhető archiváló műveleteket viszik színre. A permanens megújulás évszázadokon keresztül átvéló tapasztalata épp ezért nem mond ellent a modernséget meghatározott időszakként kezelő megközelítésnek. Az idő felgyorsult működésére és a folyton megújulást sürgető programra támasz-

¹⁶ HATVANY Lajos, *Ady a kortársak közt*, Genius, Budapest, 1927, 56–57.

¹⁷ SOMLYÓ György, *„Modernnek kell lenni mindenestül”*, Magvető, Budapest, 1979, 12.

kodó modernséget ugyanis kiemeli és egyedíti az a történelemre vonatkozó előfeltevés-rendszer, amely a 19. században bontakozott ki és a 20. század hatvanas-hetvenes éveiben kérdőjeleződött meg, s mint ilyen, örököse a human diskurzusok kialakulásakor kulcsszerepbe lépett historikus szemléletmódnak, amelynek instabillá válása után már nem lehet olyan jelentőséget tulajdonítani az időnek, mint az újszerűséget alakító tényezőnek tartó időszakban. A modern tehát egyszerre idézi meg az időperspektívákat, s destabilizálja azokat a történetiség horizontján. Idő és történelem különválnak; amit az irodalom története rögzít, az az irodalmi események jelentésével kapcsolatba hozható ugyan, de az irodalom eseményszerűségével már nem feltétlenül korrelál.

Jóllehet a demitizáló szándékú megközelítések (melyek talán egyik korai állomásaként Kosztolányi hírhedt pamfletjét lehetne említeni) a tisztázás igényével lépnek fel, az újítás eme radikalitását sosem az utólagosság távlatából kívánják magyarázni. Ennek érdekében ugyanis a kultuszképződés is olyan időbeli struktúrákat mozgósított, melyek a modernséget is a fogadtatás kultikus konnotációiban, s nem az események kibontakozásának befolyásoktól mentes egyediségében közelítették meg: „Fellépése a magyar líra egész történetének leglátványosabb s alighanem legradikálisabb fordulát hozta. Harmadik kötetétől kezdve [...] pályája is, sőt szinte minden egyes megnyilatkozása önnönmagánál nagyobb jelentőséget kapott, életének és életművének saját súlyát egy – máig is szuggesztív – gesztus ereje sokszorozta meg, az újszerűség lázadó gesztusáé, helyét, szerepét, sőt jellegét, sajátosságait megérteni kevés az oeuvre szokásos fogalma, lényegéhez, minden sorát átható esztétikai lényegéhez is hozzátartozik, hogy Ady neve, verseivel, cikkeivel, utazásaival és szerelmeivel egy valóságos Ady-jelenséget, vagy akár Ady-mítoszt jelent a magyar irodalomban.”¹⁸ Az irodalomtörténetírásban ennek következtében lépett fel annak az igénye, hogy a megújítás különféle formációinak fenntartásával Ady költészetét nem radikálisként, de tagadhatatlanul primer helyzetben és változtatóként kezelték. Mihelyt ez irodalomtörténeti közhelyként rögzült (s láthattuk, mindez elég korai időkre megy vissza), az eltérő elgondolások is csak ennek az elképzelésnek a módosításaként voltak kivitelezhetők. Németh G. Béla például „a modern,

¹⁸ PÓR Péter, *Szimbolista fordulat Ady költészetében*, Valóság 1974/12., 3–44.

a nép-nemzetire következő, valódi új és esztétikai tekintetben magas szintű korszak nyitó és ihlető művésze, költője”-ként aposztrofálja Ady Endrét egy kései írásában, akihez képest Babits a másik újító, de akitől az „időrendi elsőbbséget, természetesen, nem lehet elvitatni.”¹⁹

A történetet visszafelé olvasva: a Nyugat kezdeményező jellegét is megkérdőjelező irodalomtörténészek körében sem tűnik el nyomtalanul Ady újító szerepe. Aki a folyóirat modernségét tagadja,²⁰ annak inauguratív képességét az *Új versek* kapcsán továbbra is működésben tartja, amikor e „korlátokat áttörő kötet” „ízlésformáló hatása”-ról, „közönségtoborzó ereje”-ről szól.²¹ Kontextusok összjátékaként, elvárás és alkotás koincidenciájaként emiatt képes ugyanezen irodalomtörténeti perspektíva a pontosan megítélés megragadhatatlan dátumot egy lépéssel szociológiai távlatokig tágítani, ahol a momentum inkább megmozdíthatatlan monumentummá válik: „Azon a napon, amelyen száz évvel ezelőtt megjelent az *Új versek* kötete – s ezt a napot sajnos nem tudjuk pontosan megjelölni – már ezen a napon Ady megítélhetősége azonnal túlterjedt azon a körön, melyet szűkebb értelemben irodalomnak, költészetnek, versvilágnak neveznek, és ahol poétikai, tropológiai, retorikai, stilisztikai fogalmak uralkodnak. Ezen a tiszteletreméltó – számunkra, irodalomtörténészek számára mindenképpen tiszteletreméltó körön máris túlnőtt azon a bizonyos (1906. január végi, február eleji) napon a megítélhetősége és ez a megítélhetőség egy tágasabb körön belül mutatkozott keresztülvihetőnek.”²²

Az irodalomtörténeti elbeszélések során a történész által előtérbe helyezett aktorok, illetve a Gumbrecht-nél elsődlegessé váló megélt pillanat tanúi közül érdemes az 1906-os dátummal jelzett eseményhez Kosztolányi és Babits kortársi reakcióit felidézni. A történeti olvasat persze az ezt jelölő levélváltást is képes az előzetesség és utólagosság horizontjában elhelyezni: „A költői pályára tudatosan készülő Kosztolányi és Babits Mihályt (aki

¹⁹ NÉMETH G. Béla, *Babits a másik, másképpen megújító* = Uő., *Kérdések és kétségek*, Balassi, Budapest, 1995, 76.

²⁰ KENYERES Zoltán, *Nyugat-legendák és az etikai esztétizmus* = Uő., *Korok, pályák, művek*, Akadémiai, Budapest, 2004, 85–88.

²¹ KENYERES Zoltán, *A Nyugat periódusai* = Uő., *Korok, pályák, művek*, 58.

²² KENYERES Zoltán, *Ady Endre és akiknek nem kell* = Uő., *Megtörtént szövegek*, Akadémiai, Budapest, 2010, 10.

Csáth Géza és Juhász Gyula mellett legfontosabb szellemi társa, bizalmasa, levelező partnere volt ekkor Kosztolányinak) hidegzuhanyként érte az *Új versek* megjelenése. Úgy élték meg, hogy Ady elébük vágott, s méltatlanul aratja le az újítók dicsőségét; a budapesti irodalmi élet pedig egy olyan költővel társítja a modernséget, akinek stíluseszménye gyökeresen elüt az övétől.”²³ Ez, s az ehhez hasonló megközelítések Kosztolányi 1906. február 19-i levelében említettekre hivatkoznak: „Emlékezik még azokra a napokra, mikor még együtt álmodoztunk a mi irodalmunk újja alkotásáról s modern és új szellemet, igaz ihletet és tudományos képzettséget követeltünk minden új költőtől [...] A modern irodalom trónusába egy kiállhatatlan és üres poseurt ültettek: Ady Endrét, s nem mások, kedves barátom, mint azon szintén modern szellemű fiatal emberek, kik arra aspirálnak, hogy rossz, modoros és affektáltan zűrzavaros verseiket a B. N. tárcarovatában közöljék.”²⁴ E levélből, melyre Babits exkrementális retorikáját kapjuk válaszul (mely így szó szerint is katartikus),²⁵ kitetszik, Kosztolányi nemcsak féltékenységből, a megelőzöttség keserűségéből nyilatkozik úgy, ahogy, hanem olyan időtapasztalatot is láttatni enged, melyben az egykori terv (melyet Ady és újonnan kialakuló közönsége programszerűen kibontakozni látszó recepciója hiúsított meg) prolongálása („a mi tervünknek, s egyúttal érvényesülésünknek jó ideig kell még várni”) a modernség eltérő tapasztalatára is visszavezethető.

Ha ugyanis a „modern fiatal emberek”, akik Ady olvasói és rajongói lettek (s ne feledjük: a levél a kötet megjelenése után pár nappal íródik) képesek voltak efféle kanonizációs tevékenységre annak érdekében, hogy maguk is majdan ennek köszönhetően váljanak kanonizálttá, Ady jelentőségét egyetlen eseményből tudták „modernizálni”, vagyis korszakképző, új időperspektívát felvázoló mozzanatból kiterjeszteni a magyar irodalom alakulására. Az esemény és a történeti jelentés (illetve jelentőség) ekképp egybeesnek, s mindaz, amit a modernség önjelelő funkciójától elvárhatnánk, Kosztolányiék többértelműsítése miatt (a „moderne” ellenében egy másik modernség kimunkálásával – ami így folyamat, nem pedig mozzanat) lezárna a tör-

²³ VERES András, *Kosztolányi Ady-komplexuma*, Kritika 2011/3., 2.

²⁴ BABITS Mihály *levelezése 1890–1906*, s. a. r. ZSOLDOS Sándor, Historia Litteraria – Korona, Budapest, 1998, 191.

²⁵ Uő., 194.

ténetalakítás további lehetőségeit. Az irodalomtörténet fiktív ideje azonban nem vesz tudomást erről a zárlatról, s továbbra is az *Új versek* inauguratív képességéből indul ki, figyelembe véve Kosztolányi és Babits sajátos olvasói helyzetét, mely a levélbeli „modernekhöz” hasonlóan nem lezárást, hanem további kezdeményezést tett lehetővé.

BENGI LÁSZLÓ

Írói hírnév és/vagy újságírói névtelenség

Kosztolányi szövegfogalmának változásáról*

„Az »irodalmi esemény« nálunk még ritkaság; az olyan érdekesebb irodalmi jelenség, mely vitatkozást folytat, esztetizálásra csábít s elvi kérdések tárgyalására ösztökéli a kritikát, szintén nem mindennapos dolog; új könyv azonban akad elég” – írja Ambrus Zoltán 1906-ban, a Nyugat előzményeként számon tartott Szerda című, rövid életű lap első számában.¹ S bár a könyvek mennyiségi gyarapodása önmagában nem elegendő ok a kritikai élet pezsgéséhez, Ambrus szerint ha ritkák is, de nem hiányoznak azért a jó könyvek sem. Márpedig ez így együtt mindenképp alapja, ösztönzője kell legyen a komoly bírálatok születésének, sőt mintegy meg is követeli azt. Éppen ezért különösképp fájó, hogy a hírlapokban erre még nem jut elég tér, a napi sajtó Ambrus értékelése szerint számokban mérhető fejlődése ellenére sem vált segítő otthonává az alapos kritikának. A Szerda erre a helyzetre felelve, ezt a hiányt is igyekszik majd – célkitűzése szerint – pótolni.

Szabó Zoltán majd négy évtizeddel Ambrus után még mindig azt panaszolja, hogy az újság, a hírlap bekebelezte, de így le is értékelte, a napi események forgatagának egy apró szilánkjává tette a könyvek bemutatását. Megjegyzi, hogy az „általános szokás [...] az, hogy a »bíráló« nem jegyzi cikkét.” Majd ebből következtetve: „Mit jelent ez? Annyit, hogy a könyvismertetés rangja ugyanolyan, mint a napihír.”² A bíráló névtelensége révén a sajtónyl-

* A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

¹ A. Z. [AMBRUS Zoltán], *Könyvbírálatok*, Szerda 1906/1., 41.

² SZABÓ Zoltán, *A sajtó meg a könyv*, Magyar Csillag 1942/7., 31. Jóllehet Szabó Zoltán több példával támasztja alá állítását, s a könyvbírálatok terén nem nélkülöz meggyőző erőt érvelése, belőle az ellentétes végletre sem célszerű következtetni. Igaz, több mint húsz évvel korábban, Dr. SZABÓ László, *A modern újságírás*, Dick Manó kiadása, Budapest, é. n. [1916],

vánosság egy behelyettesíthető funkciójaként jelenik csupán meg, leszűkítve-lecsupaszítva azt az összetett viszonyt, amelyet az elmélyült kritika mű és értelmező befogadása között föltételez. Az irodalmi bíráló így az újságírás részben üzleti gépezetének rendelődik alá. Akár elfogadjuk Szabó érvelését, akár annak kevésbé sarkított megítélésére törekszünk, az idézett megjegyzések azt mindenképpen jelzik, hogy napihír és kritika, műbíráló és újságírás, irodalom és sajtó viszonya a 20. század elején éppúgy problémaként, nyitott kérdésként vagy nyugtalanító kihívásként jelenik meg, mint a második világháború éveiben. Úgy tűnik föl, irodalomnak és nyilvánosságának viszonya nem lett magától értetődő, s inkább kölcsönös hatásukkal célszerű számolnunk, semmint azzal, hogy a feszültségek valamely tényező túlsúlyba kerülésével oldódtak föl.

A továbbiakban a fölvetett átfogó és általános kérdések helyett, amelyek irodalom és sajtó viszonyát, sőt tágabban a 20. századi nyilvánosság alakulástörténetét illetik, egyetlen konkrét példát igyekszem bemutatni s vizsgálni. Kérdésem és egyben állításom az, hogy Kosztolányi Dezső szövegfogalma – s ezen keresztül értelemszerűen irodalomfölfogása is – úgy változott meg pályája során, hogy az kapcsolatba hozható újságírói munkájával és önmeghatározásával. Természetesen elvetek egy afféle redukcionista magyarázatot, amely a két folyamat, Kosztolányi szövegről alkotott elképzelése és újságírói szerepfelfogása között kizárólagos kapcsolatot tételez. Mindkettőt sokkal összetettebb és bonyolultabb kérdésnek tartom annál, semhogy egyetlen perspektívából – bármit is tekintsünk ennek – megfejtethetővé lennének. Nem vetem el tehát az eltérő indokokat felsorakoztató érveléseket, de azt állítom, Kosztolányi szövegfogalmának alakulását értelmezve érdemes, hasznos, de legalábbis lehetséges az irodalom nyilvánosságának, a publicisztikai és zsurnalisztikai közegnek a szempontját is számításba venni. A választott példán keresztül tehát azt is szeretném megvilágítani, hogy irodalom és sajtó vagy mű, kritika, nyilvánosság viszonya nem gondolható el egy irányban ható, mindig változatlan és egyértelmű hierarchiába rendeződő erőhatások konstellációjaként.

197 így jellemzi a helyzetet: „A magyar lapok nem szokták a cikkeik szerzőinek nevét közölni. E szabály alól kivétel a tárca s a színi és képzőművészeti kritika.”

Kosztolányi szövegfogalmának változása

A még fiatal Kosztolányi 1905 újévén, a Bácskai Hírlap hasábjain közölt sorozatnyitó *Heti levelében* így látta alkotás és szöveg viszonyát: „Míg kezünk az alkotás forró kékjéről remeg, addig igenis ott van az üres papíron teljes álmvilágunk a legtokéletesebb rajzolatban [...]. Amint azonban hozzányúlunk a tollhoz s rögzíteni akarjuk gondolatainkat, minden eltűnik, s csak az elszállt sejtelmek halvány aranyfüstje tapad írásunkhoz. A sejtetem, a terv: a tökéletesség, a diadal; a kivitel, a tintás ákombákomokkal bekarmolászott papíros: a megváltoztathatatlan, fekete valóság.”³ Alkotó ösztön, sejtetem, terv és – egészen a maga anyagiságában értett – szöveg ellentétet alkot. Úgy látszik, a rögzített mű kevesebb, mint a lehetőségek teljessége, ahhoz képest fogyasztást szenved. Leginkább pedig azért, mert nem képes a teremtő személyiség magában foglalására, időből kiemelő rögzítésére, teljes közvetítésére. Egyik oldalról persze az a felismerés munkál ebben – itt még veszteségként főlemlítve –, hogy az irodalom nem értelmezhető kielégítően az alkotó személy (alanyiságának) függvényében. Másfelől az is hangsúlyosnak látszik, hogy a szöveg funkciója leginkább ennek közvetítésében állna. Hiszen éppen azért lesz hiánytapasztalatként megfogalmazva, mert még ehhez az igényhez mérve jelenik meg. A szöveg itt (még) az önkifejezés eszköze – és tökéletlen eszköz.⁴

A kései Kosztolányi – 1934-ben, a Pesti Hírlap Vasárnapjának számára otthonos hasábjain – a *Versek szövegmagyarázatának* szentelt, szintén egy kisebb sorozatot bevezető esszéjében már másképpen, talán óvatosabban is, s alighanem rétegzettebben fogalmaz: „Mínt hogy maga az alkotás is tudattalan, a lélektani tudattalan mozzanataira kell vetnünk a súlyt, amikor

³ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Álom és ólom*, s. a. r. Réz Pál, Szépirodalmi, Budapest, 1969, 39.

⁴ Kosztolányi álláspontja persze még akkor sem következetes, ha csak a legkorábbi írásokra tekintünk. A szóban forgó sorozat alig öt hónappal későbbi darabjában már azt írja: „Ha az íróról van szó, ne sandítsunk az irodalomtörténetekbe, hanem tisztán írásaira szögezzük szemünket. Ne azt kérdezzük, hogy élt az író, ihletett volt-e, mikor dolgozott, hanem arra feleljünk, jó-e a könyv vagy nem.” (Uo., 87.) Mégsem hiszem, hogy a könyv értékelésének megkívánt kérdése egyértelműen a szövegre fordított figyelmet jelentené; inkább olyan lélektani kérdést, amely a szövegben továbbra is megnyilatkozik, csak legfőlebb nem az alkotó ihletettségének és a megalkotás folyamatának közvetlen eredményeképp: „az irodalmi mű részletesen tárgyal egy-egy emberi lelket köteteken át”. (Uo., 114.)

egy költemény közelébe igyekszünk férkőzni. De ez csak az egyik eszköz. A másik, a *fontosabb eszköz a szövegmagyarázat*, mégpedig magából a szövegből, a szöveg elemeinek fölbontása, a szöveg legkisebb egységeinek, a szöveg molekuláinak és atomjainak, a szöveg nyelvtani kapcsolatainak, szórendjének, betűinek tüzetes elemzése.⁵ Jóllehet a kiemelések nem véletlenül befolyásolhatják-vezethetik az olvasói figyelmet, elsőre talán a két hosszabban idézett Kosztolányi-esszé-részlet hasonlósága lehet szembeütő: a lélektani szempont érvényesítésének szinte töretlen folytonossága. S a különbség nem is annyira ezen belül markáns, hogy tudniillik a sejtelem, az ihletettség amúgy is homályos képzele helyébe a tudattalan mozgatórugók kerülnek. Döntőnek azt a sorrendcserét érzem, hogy a lélektani vizsgálat immár csak második a szövegmagyarázat módszertanilag következetesen végigvezethető szempontja mögött. Egy olyan törekvés mögött, amely a szöveget immár nem csupán közvetítőnek véli, lélektani vonások hordozójának, hanem önálló érvénnyel elemezhető világnak. Más szavakkal: immár nem a szöveg hiányossága az, hogy a lelki tényezőknek csak korlátozott kifejezője lehet, hanem fordítva, a szöveg épp azért kerülhet előtérbe és válhat az irodalmat olvasó érdeklődésének elsődleges tárgyává, mert az irodalom lélektani világa hiányos, teljességgel föl nem tárható.

Mindennek következtében a kései Kosztolányi elemző-értelmező gyakorlatában egy a korábbinál sokkal közvettebb szerző-szöveg kapcsolat elképzelése bontakozik ki. Azaz a mű mögött nem áll ott – azt hitelesítő – valamiféle személyiség bensőségessége vagy lelki karaktere. A hitelesség vagy ez esetben még inkább hitelesítés olvasói folyamata olyan összetettebb, egyúttal lazább kapcsolatokra épülő szerzői szerepkört von játékba, amelyről Kosztolányi éppen mint újságíró szerezhett számos tapasztalatot. A nyilvánosság azon terében, amelyet nemcsak az irodalmon keresztül ismert, de mint – élete folyamán – számos napilap és folyóirat munkatársa is, s amelyre számos esetben reflektált esszéiben, publicisztikai írásaiiban vagy éppen az újságírás sokszor névtelen robotjának részeként, vagy amelyet – másik oldalról – mint író ki is használt művei népszerűsítése érdekében.

⁵ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Nyelv és lélek*, s. a. r. RÉZ Pál, Szépirodalmi, Budapest, 1971, 494. (Kiemelés – B. L.)

Az újságírói névtelenség

Szerző és szöveg kapcsolatát az újságírásban jelképesen is lazítja-fölszakítja a névtelenség bár nem teljes, de mindennapos gyakorlata. Utal erre, mint a kritikát a többé-kevésbé jellegtelen napi sajtóműfajok sorába iktató jellegzetességre, Szabó Zoltán már idézett megjegyzése is. Természetesen a cikk aláírásának elhagyása sokféle funkcióban megjelenhet, s elsősorban nem az irodalmi folyóiratokra – mint például a Nyugatra – jellemző, hanem a hírlapokra, sőt sokszor a hetilapokra is. A névtelenség igen sokszor üzleti jellegű megfontolásokkal áll összefüggésben, s olyan esetekkel, amikor a lap mint intézmény fontosabbá válik az azt létrehozó újságírók személyelyénél.⁶ Ugyanakkor a gyors általánosítást is kerülni célszerű – mindkét irányban.

Névtelen cikket még olyan folyóiratban is találhatni, mint a Nyugat, s nem csak a hírek vagy szerkesztőségi közlemények némileg paratextuális jellegű műfajaiban. Babits ötletéből 1923 májusának közepén indult az *Árkádia* rovat,⁷ amelyet a rövid beköszöntő kommentár szerint a Nyugat munkatársai írnak, de névvel nem jegyeznek. A gyakorta ironikus, a kulturális élet aktuális jelenségeire reflektáló rövid írások hangvételükben és jellegükben a napi- és hetilapok névtelen publicisztikai műfajaira, informálás és szórakoztatás, humor és kritika közt egyensúlyozó színes-érdekes híreire emlékeztetnek. Talán ez is közrejátszhatott abban, hogy a rovat 1923 után jó időre eltűnik.⁸ Döntő indoknak azonban már csak azért sem tekinthetjük ezt, mert más kísérletek is mutatnak átjárást az irodalmi folyóiratok és a névtelen újságírás között. Gellért Oszkár említi például, hogy a Babits és Osvát közti különbségek kiéleződésekor Osvát Ernő „egy harcos hetilap” ötletével állt elő, amelynek munkatársai közt Gellért, Kosztolányi, Karinthy, Nagy Endre, Szép Ernő és József Attila szerepeltek volna. A Szép Ernő javaslatára Bizalmasnak elkeresztelt lapban – mely végül is nem vált valósággá – Nagy Endre indítványa szerint „a cikkek alá senki se írja a saját

⁶ SZABÓ, *A modern újságírás*, 198 kifejezetten úgy vélekedik, hogy az újságíróknak árt a névtelenség, mert bár takarózni is lehet vele, de a színvonalas munka sem válik így nyilvánosan ismertté.

⁷ GELLÉRT Oszkár, *Egy író élete*, I., 1902–1925, Bibliotheca, h. n., 1958, 441.

⁸ Az 1934-es utolsó számtól azonban ismét rendszeresen visszatér a Nyugat lapjain.

nevét”.⁹ Vitatható persze, hogy mennyiben kell komolyan venni vagy reálisnak tartani e fölvetéseket, ám a névtelen vagy álneves közlésnek általuk föltárt szerepköre még akkor is érdekes lehet, ha a javaslat hosszabb távon mindenképp illuzórikusnak tetsző. A közösségvállalás ilyesféle gesztusa nem esik messze a kései Kosztolányi fölfogásától, amely szövegnek és szerzői személyességnek az elválasztottságával számol. Még akkor sem, ha Kosztolányi szövegfogalma soha nem vált egyértelmű és ellentmondásmentes, ekként teljes következetességgel érvényesíthető elméleti építménnyé, amit alighanem az is – végül is érthető módon – akadályozott, amit némi pongyolással írói becsvágyként szokás emlegetni. Aligha működött volna huzamosabban, hogy Kosztolányi vagy íróársainak föltehető többsége – ha csak nem másodközlésben¹⁰ – anélkül adják közre meglátásuk szerint irodalmi értékre számot tartó írásaikat, hogy azokat hozzájuk vagy legalábbis szerzői nevükhöz lehetne kötni. De ez már inkább a föltételezések birodalmába tartozik...

Ahogy a Nyugatban is előfordulnak – igaz, kevésbé hangsúlyosan – név nélkül megjelent írások, úgy a jellemzően névtelen, mert alapvetően üzleti érdekek vezérelte szennzációsajtóban is akad kivétel. Mint Buzinkay Géza fölhívja rá a figyelmet, A Nap – igaz, nem tipikus bulvárlapként, hanem mint amely a politikából gyártott szennzációt – a gyakran neves munkatársak írásait rendszeresen közölte a névvel mint afféle védjeggyel vagy reklámértékű címkével együtt.¹¹ A Rákosi Jenő szerkesztette Reform ezzel szemben korábban a tekintélyelv kizárása végett élt a nevek elhagyásának szokásával.¹² Ez egyúttal jelzi, hogy a név nélkül történő közlés és a lapkiadás üzleti szempontja jöllehet szorosan kapcsolódnak, mégsem alkotnak kizárólagos

⁹ GELLÉRT Oszkár, *Egy író élete*, II., *A Nyugat szerkesztőségében 1926–1941*, Gondolat, Budapest, 1962, 110.

¹⁰ Erről lásd BENGI László, *Kosztolányi (?) újságot ír. A névtelen cikkek azonosításának kérdése* = „*Alsó a fény*”. *Kosztolányi Dezső és Csáth Géza művészete*, szerk. BEDNANICS Gábor, FISZ–Ráció, Budapest, 2010, 201–269. (*Minerva Könyvek*, I.)

¹¹ BUZINKAY Géza – KÓKAY György, *A magyar sajtó története*, I., Ráció, Budapest, 2005, 162.; BUZINKAY Géza, *Magyar hírlaptörténet 1848–1918*, Corvina, Budapest, 2008, 108.

¹² *A magyar sajtó története*, II/2., szerk. KOSÁRY Domokos – NÉMETH G. Béla, Akadémiai, Budapest, 1985, 142. Más kérdés, hogy a névtelenség által az az – üzletileg sokszor kifizetődő – olvasói gyanakvás is fenntartható, amely a (vezér) cikk szerzőjeként valamely ismert politikust vagy személyt vizionálja: SZABÓ, *A modern újságírás*, 198.

párt. A sajtó nyilvánossága nemcsak föltár, de el is fed.¹³ Azonban ez sokkal inkább a nyilvánosság természetéből vagy működéséből, artikulációs módjából következik, semhogy a lapok s folyóiratok valamely csoportjához, esetleg a szerkesztési elvek egy tendenciájához lenne köthető. Nem annyira meglepő ezért, hogy Rákosi Jenő jóval később, mikor 1925-től a Pesti Hírlap munkatársa lett, immár neve alatt közölte politikai vezércikkeit.¹⁴

Hasznos lehet a névtelenség akkor is, ha egy megszokott sorozat folytonosságát kell fenntartani. Igaz, egy rovat átvételekor sokszor a cikkeket jegyző név megváltozása akár el is sikkadhat a folytonosság illúziójának erejéhez mérve.¹⁵ Biró Lajos – jöllehet szatirikus hanghordozástól közel sem mentes gondolatmenetének célpontja kevésbé a névtelenség jellegzetes gyakorlata, mint inkább éppen a tömeges olvasói hozzáállás ellentmondásossága – így ír erről a jelenségről:

Csodálatos például, hogy bizonyos dolgokban mennyire hiányzik a közönség kritikája. Van rá eset, hogy egy igazán kiváló író – egy íróművész, egy nagy tudású szikrázó elméjű *chroniqueur* – teremtsen például valami új krónikafajtát. A közönség el van ragadtatva tőle, a lapnak és az írónak óriási sikerei vannak. Az író azután elmegy a laptól, vagy meghal, vagy abbahagyja a dolgot. És

¹³ Hogy az említettek mellett a név nélküli közlési gyakorlat a cenzúra részleges kijátszásának-megkerülésének, az erkölcsi-jogi felelősség elhárításának eszközéül is szolgálhat, azt az is mutathatja, hogy 1919 áprilisában elrendelik a lapokban a szerzők nevének kötelező föltüntetését. (*A magyar sajtó története*, szerk. MÁRKUS László, Tankönyvkiadó, Budapest, 1977, 113.) A névtelenség az első világháború után is a sajtójogi szabályozás kérdéses-vitatott pontja maradt: lásd SIPOS Balázs, *A politikai újságírás mint hivatás*, Napvilág, Budapest, 2004, 73., 76.

¹⁴ SCHILLER József dr., *Rákosi Jenő. Egy magántitkár feljegyzései*, Káldor, Budapest, 1933, 209. A magántitkárként nem épp elfogulatlan Schiller József szerint Rákosi neve a Pesti Hírlapnak anyagi és erkölcsi sikert is hozott. A közvetlen megfeleltetés talán mitizálástól sem mentes, de föltehetőleg joggal tehető egy olyan tágabb összefüggés releváns elemévé, amely a Pesti Hírlapnak és vele együtt Rákosinak a revíziós törekvésekben játszott szerepét is számításba veszi.

¹⁵ Lengyel Géza vélhetően nem teljesen alaptalanul jegyzi meg, hogy a Pesti Hírlap olvasóinak egy része „talán észre sem vette, hogy az országgyűlési »Karcolatokat« a nagyszerű Mikszáth helyett egy locsogó, sekély tehetségű újságíró írja”, vagy hogy később „Tóth Béla után az oly népszerű Esti leveleket Porzolt Kálmán” vette át. (LENGYEL Géza, *Magyar újságírók*, Akadémiai, Budapest, 1963, 23., 47.; utóbbiról lásd még GELLÉRT, *Egy író élete*, I., 104.)

ugyanazon a helyen, ugyanolyan betűkből más írja a krónikát. Hiányzik az első író tudása, elméssége, írásművészete. *És a közönség észre sem veszi a változást.* De azután a második író is elmegy a laptól. És egy harmadik jön. A harmadik is írja ugyanott, ugyanazt a krónikát. És a krónika most már teljesen elzúllott. Lapos, ízetlen, tudálékos, nagyképű, dadogó, ostoba. *És a közönség észre sem veszi a változást.*¹⁶

A szerzői névtelenségbe burkolózás éppannyira lehet következménye, mint kiváltója ennek, vagy a Biró kipécézte folyamatok mintegy szimbolikus fölerősítése.

A vezércikk a tipikusan, igen gyakran névtelenül közölt publicisztikai műfajok egyik legjellemzőbbike. Benne ugyanis nemcsak, sőt nem is annyira az író vélekedése, de a lap véleménye szólal meg. Nem véletlen ezért, hogy a vezércikk sokszor még többszerzős is. Biró Lajos imént idézett munkájában kifejezetten úgy vázolja föl az ehhez vezető folyamatot, mint amely párhuzamos az írói hírnévhez ragaszkodó költők-művészek kiszorulásával a szerkesztőségekből, azaz a lapkészítés professzionalizálódásával:

Az írók pedig – ez nekik is használ, az irodalomnak is, az újságnak is – kiszorulnak a szerkesztőségekből. Lassanként kétféle ember marad benn: riportter és újságszerkesztő-, rovatszerkesztő-hivatalnok. Még a nagy publicisták, a költő-vezércikkírók is kiszorulnak a napisajtóból. A legtöbb lap egyenesen arra törekszik, hogy az ítéletet mondó cikkeit – különösen a politikaiakat – uniformizálja. [...] Négy-öt ember írja a vezércikkeket és a világért sem lehet őket egymástól megkülönböztetni. [...] Egyre inkább a lap beszél, egyre kevésbé az ember. A nagy publicista-költők kiszorulnak a lapból. [...] A publicisztika hőskora – legalább a napisajtóban – elmúlt. Az újság maga akar beszélni.”¹⁷

A megszólaló helyzetébe nemhogy az író, immár nem is az újságíró kerül, hanem a lap személytelenné tett, elvont „jogi személye”, a szerkesztőség mint arculatot öltő intézmény.

A jól értesültség és a szórakoztatás igénye – miközben mindkettő igen széles skálán mozog, a gyors politikai-gazdasági hírszolgálatról a sztárvilág

¹⁶ BIRÓ Lajos, *A sajtó*, Politzer Zsigmond és Fia, Budapest, 1911, 11.

¹⁷ *Uo.*, 30.

pletykáiig, a tág látóköri kulturális-irodalmi szemléletől a szatirikus-szabadszájú vicclapig – egyaránt összekapcsolódik az olvasók számának gyarapításával és ezen keresztül a lapkiadás üzleti eredményeivel. Az ebből fakadó igények az újságírókat olyan szakemberekként láttatták, akik – akár a névtelenség álarca mögött – maguk távolságot tartanak a politikától, és nem föltétlen saját véleményüknek adnak hangot, hanem – többé vagy kevésbé nyílt – megrendelésre dolgoznak. Az 1920-as évek meghatározó újságírói többségükben

a századforduló idején léptek az újságírói pályára, akkor, amikor egyértelműnek tűnt a tömegsajtó, az üzleti sajtó, a *hírlapok* győzelme az eszmehirdető sajtó felett. Akkor, amikor a zurnaliszták már nem egy-egy politikai irányzat képviselői voltak, hanem sokkal inkább *szakmunkásként* („sajtómunkásként”, „tintakuliként” stb.) cikkeket fogalmaztak – alkalmanként egyszerre több, egymástól eltérő irányultságú sajtótermékbe; nem a meggyőződésüket „árulták” ugyanis, hanem szaktudásukat. Eközben módjuk volt a felismerésre, hogy újságíróként azonosak az érdekeik, és ez a sajtóélet ügyei kapcsán általában háttérbe szorította a politikai véleménykülönbségeket.¹⁸

Az újságírók csoporttudatának, azaz politikán áthúzódó érdekközösségük-szolidaritásuk élményének kialakulása mellett a szaktudás előtérbe kerülésével elválik egymástól a szöveg megmunkálása és az olvasóval való kommunikáció is. Ez az a pont, ahol a sajtó és újságírás státusának változása, a nyilvánosság ehhez kapcsolódó átformálódása összefüggésbe kerülhet az irodalmi szövegfogalom módosulásával is.

Újságírás és meggyőződés Vita az írói becsületről

A Huszadik Század 1912-ben huszonegy írást közöl, amelyek az írói becsületről megfogalmazott körkérdésére válaszolnak: „Összeférhetőnek tartja-e

¹⁸ SIPOS, I. m., 19. Az újságírói munka áruvá válása, szakma és hivatás szétválása, az akár ellentétes felfogások – főként név nélküli – képviselte kapcsán lásd még *A magyar sajtó története*, 1977, 48.

a politikai tisztességgel, hogy valaki elveivel ellenkező eszméket hirdessen, bár névtelenül, a publicisztikában oly céllal, hogy pénzt szerezzen?”¹⁹ A kérdés talán úgy is olvasható, hogy a névtelen cikkekben személyes vélemény vagy egy szerkesztőség elvont-megragadhatatlan állásfoglalása kereshető-e több joggal.

A válaszok egy világos csoportját alkotják az elutasító vélemények: Biró Lajos, Fényes László, Halász Imre, Jászai Samu, Lengyel Géza, Ormos Ede, Radó Sámuel, Rónai Zoltán, Szende Pál, Túri Béla, végül Zigány Zoltán válasza. Abban az értelemben talán ezek a legkevésbé érdekes írások, hogy bennük világos erkölcsi hit munkál, amelyet feleslegesnek is mutatkozik túlmagyarázni. Még akkor is, ha a már-már mintaszerű meggyőződés tanúsága mellett többször is megjelenik az a korlátozó ellentét, amely az elvek egyértelműsége és az élet esetenként bonyolult, enyhítő körülményként is szolgáló kényszerei között feszül.

Néhányan ingadozó álláspontot foglalnak el, homályosan vagy ironikusan fogalmaznak, esetleg köntörfalaznak. Ady például elismeri, hogy az írás áru lett, aminek következtében újfajta hírlapírás jelent meg, ugyanakkor jószerével profetikus hanghordozással vallja, hogy maradtak még olyan félisteni vezetők, akik mentesek tudtak maradni az üzleti szemlélettől, s így akik mintegy fölötté állnak a föltett kérdésnek.²⁰ Kóbor Tamás válasza azért kettős, mert erkölcstelennek vallja azt, ha valaki meggyőződésével ellentétes véleményt képvisel, de politikailag mégsem tartja elfogadhatatlannak.²¹ Ezt szigorúan véve, kimondatlanul, arra a közhelyes következtetésre is gondolhatunk, hogy a politika mint olyan amúgy is erkölcstelen. Pogány József a régi rend régi fogalmai és egy vágyott új rend közti feszültségtérben fogalmazza meg álláspontját. Mivel az új még nem vált realitássá, ezért morális megítélés alapja sem lehet még. Ezért Pogány az ítélezés helyett az összefüggések és ellentétek föltárását, valamint a helyzet magyarázatát tartja leginkább követendő célnak:

Csak megerősíti és aláhúzza ezt az újságírói munka megváltozott karaktere is.

A publicista tudásának, a krónikus írói művészetének helyébe a riport, a po-

¹⁹ *Körkérdés. Az írói becsület*, Huszadik Század 1912, I., 600.

²⁰ *Uo.*, 601.

²¹ *Uo.*, 614–616.

litikai és rendőri riport lép. Az erős munkamegosztás, az inkább gyors és hű információhajhászás, mintsem az anyag művészi feldolgozására való törekvés gépiessé teszi az újságíró munkáját. A modern újság szimbóluma: a táviró, a telefon, a nyomatos, az átlag-újságíró szerszáma nem annyira a toll, mint az olló, a stenografáló ceruza és a ragasztó ecset. Az újságírás arisztokratikus passzióból demokratikus foglalkozássá lett, de az újságírómunka megítélése nem tudta követni a valóság megváltozását. A régi, politikus és író újságíróról alkotott ítéleteket akarja alkalmazni a morális ítélezés az új bérmunkás, sztrájkot és mozgalmat csináló újságíróra. Az újságíró új helyzete és a régi helyzetére igaz vélemények összeütközését mutatja a probléma felvetése és hisszük, hogy az új helyzetre igaz megítélés kialakulását fogják tudatossá tenni a kérdésre érkező válaszok.²²

A körkérdésre válaszolók közt többségében érdekes érvekkel szolgálnak azok, akik nem egyszerű vagy szokványos véleményüknek adnak hangot, és morális értelemben nem triviális válaszukat igyekeznek alátámaszthatóvá, indokolttá vagy legalább megérthetővé tenni. Szerintük a felelet igen: az újságíró írhat meggyőződése ellen is. Gerő Ödön, Ignotus, Mikes Lajos, Nagy Endre írásai sorolhatók ebbe a csoportba, de megszorításokkal itt említhető még Weltner Jakab cikke is, valamint Gonda József végül ironikusan átforduló, utólag beérkezett és a vidéki sajtót képviselő véleménye. Közülük többen is a sajtó kapitalizálódott, tőkés jellegét emelik ki, tehát azokat a körülményeket s feltételeket, amelyek között szinte már természetesnek vehető, hogy a meggyőződés nem sokat számít. Mikes Lajos, Miklós Andor későbbi munkatársa például így építi föl gondolatmenetét: „A hivatásos hírlapíró politikai és egyéb meggyőződése magánügy, mihelyt a hírlapíró műhelymunkáját végzi. A napisajtó egyre nagyobb mértékben kapitalizálódik, ennek folytán a hírlapíró egyre jobban bérmunkássá válik. A kapitalista lapkiadó hirdetőinek az érdekeit szolgálja, s alapjában hirdetett eszméért csak ő felelős [...]. Mennél inkább bérmunkássá válik a hivatásos hírlapíró, annál kevésbé zavarhatja össze egyéni meggyőződését munkaadójának az érdekeivel.” Így a kérdés „nemcsak tisztességi kérdés,

²² *Uo.*, 724.

hanem kenyérkérdés is”. Továbbá: „Mennél inkább bér munkássá válik a hírlapíró, annál inkább *névtelenné* válik a hivatásos hírlapíró munkája.”²³

Ignotus először hosszan idéz a Magyar Hírlap 1909. április 11-i számában megjelent írásából, amelyben Radó Sámuel *Hírlapírók iskolája* című könyvét bírálta,²⁴ majd éles különbséget láttat egyik oldalról a névtelen, másiról pedig a nevesített vagy kikövetkeztethető betűjeggyel ellátott írássok között: „Az újságíráson belül e megkülönböztetést meg kell tenni az újságba írói dolgokat nevük aláírásával író írók, s a tulajdonképeni és személytelenebb újságírói munkát végző újságírók között. Megeshetik, hogy ugyanazon ember esik hol egyik, hol másik megítélés alá, hol egyik, hol másik munkájának természete szerint. Ez bizonyára bonyodalmas és szomorú állapot, de ez a *valóság* állapot.”²⁵

Gellért Oszkár őrizte meg Ignotus egy hozzá írott, 1906. november 24-én kelt levelét, amelyben – nem nyilvánosan – hasonló véleményt fogalmazott meg:

Kedves és tisztelt uram, ha, amit nem is sejtettem, csakugyan beállt vezércikkírónak, hamar megtanulja majd, hogy újságcikk mögött ne keressen egész embert, egész tehetséget, egész véleményt, hanem egy munkásembert, aki tehetségének s véleményének egy darabját a lap és a nap szükségai szerint szabályozza és alkalmazza. Ama cikket nem olvastam, de még ma elolvasom – de ha tartunk valamit az egymás tehetségéről s véleményéről, sohase ítéljük meg azt vezércikkeinkből, soha egyáltalán olyasmiből, aminek alája nem írtuk teljes nevünket. Én őszintén tisztetem és szeretem a Magyar Hírlapot, érdeklődéssel olvasom, igyekezettel írom vezércikkeit, de nem vállalnék érettség, mint sajtójogi felelősséget. Remélem, nemcsak most nemcsak írásban találkozunk.²⁶

²³ *Uo.*, 720.

²⁴ Radó Sámuel szintén a Huszadik Század körkérdésére válaszolók közt van: *Uo.*, 725–726.

²⁵ *Uo.*, 614.

²⁶ A levelet fakszimilében és átirásban közli GELLÉRT, *Egy író élete*, I., 97–98.; vö. még GELLÉRT Oszkár, *Kortársaim*, Művelt Nép, Budapest, 1954, 176. Akár ironikusnak is vehető, hogy a hetvenes években született rövid sajtótörténeti összefoglalás nemcsak Ignotus példáját említi a sajátjától különböző felfogást képviselő lapnak dolgozó újságíróra, hanem éppen az Ignotust magatartása és hozzáállása miatt visszaemlékezéseiben igencsak kárhóztató Gellért Oszkárt is, aki radikális szemlélete ellenére sokáig a Pesti Hírlap vezércikkeinek is egyik szerzője volt (*A magyar sajtó története*, 1977, 49).

Biró Lajos már többször idézett, szarkazmustól sem mentes írása őrizte meg, hogy „Ignotusnak van egy érdekes és az értők számára százszorosan igaz mondása: az újság hazudik.”²⁷

Azt talán a fönti példák is alátámasztják, hogy az újságírás helyzete, üzleti jellege és ezzel együtt az újságíró szaktudása és elköteleződése a 20. század elejének vitatott, ellentmondásos kérdése volt. Hogy a lapok nem mondhatnak le közönségükről, s ezért kedvében is kell járniuk olvasóiknak, Ambrus Zoltán a Szerda első számában, *Irodalom és újságírás* című cikkében szinte magától értődő kiindulópontként kezeli, és ebből vonja le az írók számára kevésbé kedvező következtetést, hogy a lapoknak a félművelt és kevésbé művelt rétegek ízléséhez is alkalmazkodniuk kell.²⁸ Az újságok irodalmi-kulturális rovataira s ezen keresztül az irodalom jellegére gyakorolt hatás mellett²⁹ pedig Ambrus is fölhívja a figyelmet arra, hogy ezen feltételek közepette „az a szellemi vagy morális felsőbbtség, hogy a közlő kitar valamely gondolat mellett”, lényegében lehetetlenné lett.³⁰

Ugyanebben az évben, az újságíróként még éppen csak pályakezdő Kosztolányi szintúgy ezeket a kérdéseket boncolgatja, s hasonló gondolatmenetet fejteget. Az *újságírásról* című cikkében, a Bácskai Hírlap hasábjain – egyébként névtelenül – közölt *Heti levél* sorozatában a Herbert Spencer pedzegette „újságműveltség” okait és hatásait firtatja. Annak kérdése mellett, hogy az újság a közönséget fölszínességhez szoktatja-e, elfordítván a könyvtől, Kosztolányi a lapok népszerűségének eredetét próbálja megokolni.

Az újság vonzóerejének fő rugója azonban az őszinteség. Nem a feltétlen igazmondás magával ragadó erejét értem. A zszurnaliszta sokszor bizony kénytelenségből és kedvetlenül is ír, *nemegyszer saját meggyőződése ellenére is*. Az újságolvasásnál az a tudat bűvöl meg, hogy azt, amit olvasok, egy oly valaki írta, ki velem együtt él, sétál a korzón, rendel magának fröccsöt a vendéglőben, és a saját ügyemet mégis ördögös bűvészzel tudja a magáévé tenni. [...] mire befejezi az írását, maga is hisz és kigyullad az arca. A vérbeli újságíró

²⁷ BIRÓ, *I. m.*, 6. Ez a füzetnyi könyv korábban éppen a Huszadik Század Könyvtára sorozatban látott napvilágot.

²⁸ AMBRUS Zoltán, *Irodalom és újságírás*, Szerda 1906/1., 8.

²⁹ *Uo.*, 13–14.

³⁰ *Uo.*, 9.

végtelen hajlékony, olyan mint a Barnum cirkusz kigyótestű nője. S ennyiben igazán művész.³¹

Az irodalom függetlenségének kérdése

A Huszadik Század az írói becsület kérdésében indított körkérdésével párhuzamosan közölte az irodalom és társadalom viszonyát tárgyaló szövegeket, amelyek a Társadalomtudományi Társaság vitaülésein hangzottak el. Előadását természetesen nem minden résztvevő írta meg (például Giesswein Sándor, Osvát Ernő, Pogány József), de olyanok is akadtak, akik mindkét vitában kifejtették véleményüket (a nyitóelőadást tartó Ignóus mellett Gerő Ödön és a legunalmasabb hozzászóló, Szende Pál). Ez utóbbi jelezheti, hogy bár közel sem azonos kérdésekről volt szó, átfedésüket sem lenne érdeemes tagadni.

A vitában ugyan nem teljes konszenzust rögzít, de kifejező, ahogy Szini kezdi válaszáat: „Azt hiszem, tisztelt társaság, hogy a vitának talán legfontosabb pontja már az eddig való felszólalásokkal is eldőlt. Közvetve vagy közvetlenül, harsányan vagy némán, bátran vagy óvatosan, de csaknem mindegyik vitatkozó oda lyukadt ki, hogy az irodalmat – azt hiszem, a szép-irodalomról van szó – nem szabad társadalmi vagy politikai tendenciák szolgálatába állítani.”³² Vagy ahogyan már Ignóus is fogalmazott: „Amint a filozófia nem maradhatott *ancilla theologiae*, a litteratura nem lehet *ancilla politicae*.”³³

Közel húsz évvel később a Magyar Cobden Szövetség szemináriumi előadásainak sorában igen hasonló témát tűzött ki. Író és társadalom kapcsolatáról 1934. november 23-án Ignóus Pál, azaz Ignóus fia és Kosztolányi Dezső vitázott.³⁴ Minthogy a Szövetség lapja, a Cobden 1934 novemberében indult, a vita anyagát a lap második, decemberi száma a *Cobden-előadások*

³¹ KOSZTOLÁNYI, *Álom és ólom*, 123. (Kiemelés – B. L.)

³² *Irodalom és Társadalom*, Huszadik Század 1912, II., 309.

³³ *Uo.*, I., 671. Az előadás szövegét egyébként a Nyugat április eleji száma is közölte *Laissez faire* címmel.

³⁴ A Magyar Cobden Szövetség 1934/35. évi szemináriumi előadásait lásd a Cobden folyóirat első, 1934 novemberében megjelent számának belső címlapján.

rovatban részben közölte is. A vitaülésen elnöklő Halasi-Fischer Ödön bevezetőjében – részben visszhangozva a Huszadik Század-beli vélekedéseket – úgy ítélte, hogy az irodalomban a szabadság jegyében a tehetség a fontos, bármely világnézeti oldalon álljon is az író. Ám éppen ebből adódik szerinte a kérdés: ha a válasz ilyen egyszerűnek, már-már egyértelműnek látszik, amin nem is igen van mit vitatni, miért tapasztaljuk mégis azt, hogy az írók maguk nagyon is és szakadatlan vitatkoznak róla.³⁵

Kosztolányi előadásában – a világháború, majd a forradalom és ellenforradalom elrettentő tanúságára hivatkozva – az egyénre helyezte a hangsúlyt, mondván: „A tömegek nem menthetik meg a tömegeket.”³⁶ Ignóus Pál – részben az *Édes Annára* hivatkozva – több ponton elfogadta Kosztolányi érvelését, jóllehet túl végletesnek ítélte azt, ahogyan az író az egyéniséget kiemelte. Többek közt: „Igazat adok Kosztolányinak abban, hogy a politikai jellegű írók közül többre tartja azokat, akik konkrétumokat mondanak, elveikhez félreérthetetlen használati utasításokat mellékelnek, tehát »prózaí és éppen ezért költői« módon fejezik ki magukat – mint azokat a »kákabélű váteszokat«, akik homályos irányelveket harsognak világgá és bugyolálnak be harsány, de félreérthető szólalásokba.”³⁷ Ez a részlet azért is érdekes lehet, mert a könnyen az 1929-es Ady-vita összefüggésébe is beágyazható megállapításoknak nem igazán lelni megfelelőjét a Kosztolányi-tól közölt szövegben...³⁸

³⁵ IGNÓUS PÁL – KOSZTOLÁNYI Dezső, *Író és társadalom*, Cobden 1934/2., 22.

³⁶ *Uo.*, 23. Az írást Réz Pál először még kétes hitelűnek tartja, és ezért csak egy hosszabb részletét adja közre jegyzetben, Kosztolányi Ignóus Pál előadására válaszoló szavaival egyetemben: KOSZTOLÁNYI, *Nyelv és lélek*, 1971, 571–574. Döntését azzal indokolja, hogy a Cobden föltehetőleg gyorsírással lejegyzés alapján közölte a szöveget. A *Nyelv és lélek* harmadik kiadása azonban az írást egészében, *Egység és kétség* címen hozza, a Pesti Hírlapban 1933. február 26-án megjelent cikként. Ahogy ugyanis az Ignóusnak adott választ is közlő jegyzetekben jelzi, ez az esszé lényegét tekintve megegyezik a Cobdenben 1934 végén napvilágot látott írással: KOSZTOLÁNYI Dezső, *Nyelv és lélek*, s. a. r. Réz Pál, Osiris Kiadó, Budapest, 1999³, 614.

³⁷ IGNÓUS – KOSZTOLÁNYI, *I. m.*, 24.

³⁸ A másodközlés előbb hivatkozott azonosítása nemcsak arra vet fényt, hogy az előadások közlése a szerzők közreműködésével történhetett, s inkább csak a vita összefoglalása alapul gyorsírással lejegyzésen, hanem arra a különbségre, össze nem illésre is magyarázattal szolgál, amely a Kosztolányi-szöveg és az Ignóus-előadás arra reflektáló passzusai közt feszül. Föltehető ugyanis, hogy Kosztolányi nem – legalábbis nem csak – a folyóiratban napvilágot látott esszéjét mondta el vagy olvasta föl előadásában. Ennek megírása vagy

Kosztolányi – föltehetőleg helyszíni lejegyzésből rekonstruált – válaszában aligha véletlenül az *Édes Annára* tér vissza, amelynek politikai-társadalmi olvasatát ugyan nem utasítja el, de viszonylagosítja: „Meghatottan hallottam, hogy Ignótus Pál világnézetem jellemzésére felhozta az Édes Annát. Én ezt a világnézetemet hangosan hirdetem, nincs okom, hogy eltagadjam, de megemlítem, hogy mikor irtam[,] egyéni meghatottság hatása alatt voltam, nem a cselédek sorsán akartam javítani, hanem egy embert énekeltem meg, akit mindig megszánok. Egy szegény embert szánok meg és talán ugyanakkor százezer szegény ember sorsáért állok ki.”³⁹

Irodalomnak és politikának, meghatott-megszánt egyénnek és közösségi kiállásnak a kései Kosztolányi által képviselt elvi szétválasztását, függetlenségét nem igazolja vissza, nem igazán követi a regény fogadtatása. Ebben az összefüggésben érdekes lehet az a levél, amelyet Reinitz Béla küldött Hatvanynek Berlinből, 1928. december 26-án: „Laczikám! Nem tudom, olvastad-e Kosztolányi Dezső *Édes Anna* regényét? Olvasd el. Én megbocsátottam neki minden gaszágát ezért a művéért! Bíró Lajos figyelmeztetett rá. Ajánlom figyelmedbe.”⁴⁰ Eme megjegyzések bizonyos szempontból talán még a regény kritikáinál is fontosabbak, kifejezőbbek. Az olvasás és befogadás informális teréről adnak hírt. Arról, hogy Bíró, majd Reinitz számára az *Édes Annának* mint regénynek nem egyszerűen az esztétikai hatást kiegészítő-fölerősítő, esetleg átható politikai visszhangja van, hanem hogy az efféle értelmezésnek a szerző személyét és megítélését befolyásoló ereje van. Míg Kosztolányi inkább leválasztani látszik a szerző személyiségét az irodalom kritikai-olvasói nyilvánosságáról, regénye éppen hogy egy ilyen kapcsolat viszonyítási rendszerében szólal meg. Hatását tekintve mégis paradox módon: amikor az *Édes Anna* Kosztolányi politikai-erkölcsi gaszágainak megbocsátására ösztönözhet, ugyan nem rúgja föl az említett vonatkoztatási keretet, ámde abban az értelemben mégis megfordítja a hierarchiát, hogy az irodalmi teljesítmény felől bírálja fölül a hozzá társított szerzői alakról kialakított véleményt. Ezzel pedig az értelmezés módjának olyan

letisztázása helyett egy korábbi cikkét juttathatta el a Cobdenhez, amelyet persze valószínűleg a vitához egyébként is fölhasznált. Az esetleges terjedelmi megszorítások szintén ösztönözhatték erre.

³⁹ IGNÓTUS–KOSZTOLÁNYI, *I. m.*, 25.

⁴⁰ *Levelek Hatvany Lajoshoz*, szerk. HATVANY Lajosné, Szépirodalmi, Budapest, 1967, 404.

elmozdulása következik be, amely ugyan nem felel meg teljesen a kései Kosztolányi szövegfogalmának, de eltávolodik az általa impliciten bírált fölfogástól is. S ha ehhez hozzávesszük Kosztolányi szemléletének ellentmondásait, akkor talán nincs is akkora különbség a korabeli elváráshorizontok között.

A névtelen cikkektől a szöveg autonómiáig

Az *Édes Anna* sikere szorosan összefügghet azzal, hogy igen különböző értelmezéseket tesz lehetővé, igen tág olvasói réteget képes megszólítani és mintegy (ismét) Kosztolányi mellé állítani. Ha azt túlzás lenne is állítani, hogy Kosztolányi ennek ellenére hátat fordít az írói hírnév kínálkozó lehetőségének, továbbra is viszonylagosnak állítja be mű és alkotó kapcsolatát: az ihletet lényegében megragadhatatlannak és ezért kevésbé érdekesnek – esztétikai értelemben nem döntőnek – vallja, a közösségi értelmezés helyébe az egyén részben esetleges, mert teljességgel soha nem általánosítható szempontját helyezi, az egységesíteni képes meggyőződés helyett a hatások nemritkán véletlen vagy látszólag kisszerű egymásba fonódásait emeli ki.⁴¹ Hogy miért alakult így, arra aligha lehet végleges vagy kizárólagos választ adni.⁴² A lehetséges közelítések közül itt csak azt körvonalazom, amely irodalom és újságírás viszonyának kérdéséhez kapcsolódik, s ezen keresztül az újságírói munkának ahhoz a korabeli tapasztalatához, amelynek némely ellentmondását az ismertetett viták is megmutathatták.

Kosztolányi igen korán tapasztalatot szerzett arról, s el is fogadta, hogy az újságírói munka nem mindig igazodik a újságban dolgozók személyes véleményéhez. Nemcsak korábban idézett kijelentése sugallhatja ezt, de ahhoz sem kellett a szomszédba mennie, hogy már fiatalon, kezdőként, a gyakorlatban is megismerje, milyen egymással többé-kevésbé ellentétes

⁴¹ Például KOSZTOLÁNYI, *Nyelv és lélek*, 1971, 462–470.

⁴² Olyannyira, hogy korábban magam is kísérletet tettem a kérdés más oldalról való megközelítésére: BENGI László, *Művészi önállóság – kulturális meghatározottság = A magyar irodalom története*, III., szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VERES András, Gondolat, Budapest, 2007, 135–145. Nem céloztam ezt fölülbírálni, de ahogy akkor, úgy most sem hiszem, hogy a kérdésre lehetséges végleges, pláne kizárólagos megoldással szolgálni.

fölfogású lapokban egyaránt publikálni. 1908. február 23-án *Proletárköltészet* címen így kezdi írását Arno Holzról a Népszavában: „A költészet ész-reveszi a jelent. Az a berlini poéta, akit a németek is, én is legjobban szeretek az összes *proletárköltők* közül, csatakos, csúnya hajnalon bandukol haza a Frigyesvároson át, egyszerre magára eszmél, megnézni az óráját, s azt látja, hogy fél kettő van. Ez az óra, az Arno Holz órája, amely merészen és dacosan fél kettőt mutat még a költészet anyagiatlan régióiban is, jellemzi azt az új poézist, amiről most szólni akarok, a *proletárlelkűek*, az újat akarók és újra vágyakozók költészetét. Nem véletlenül ragadtam ki ezt a költeményt [...]”.⁴³ Proletárköltők, proletárlelkűek költészete – hogy mutathat mindez egy korabeli katolikus lap hasábjain? Aligha természetes könnyedséggel találja meg ott a helyét. Azaz mégis, amennyiben Kosztolányi gordiuszi módon ezen részletek egyszerű törlésével, rövidítésekkel, a végén másfél bekezdésnyi megtoldással közli újra a szöveget két évvel később, az Élet 1910. június 26-i számában, Vampa álneven. *A másodperc művészete* ekképp indul: „A berlini poéta csatakos, csúnya hajnalon bandukol haza a Frigyesvároson át. Egyszerre magára eszmél, megnézi az óráját, s azt látja, hogy fél kettő van. Ez az óra, az Arno Holz órája, amely még a költészet anyagiatlan régióiban is merészen és dacosan fél kettőt mutat, jellemzi azt az új poézist, amelyről most szólni akarok, a másodperc művészetét.”⁴⁴ A cikkben a proletárköltészetből egyszerűen új költészet, a forradalomból pedig – elkerülendő a félreértést – irodalmi forradalom lesz.

Fogas kérdés, hogyan alakult később Kosztolányi elképzelése az újságírói munkáról, vagy ahogy a Huszadik Század fogalmazott: az írói becsületről és meggyőződésről. Hasonlóképp nem magától értetődő, mennyire azonosult Kosztolányi az általa szerkesztett *Pardon* rovat szélsőséges szemléletével és hangütésével, stílusával.⁴⁵ Azt is nehéz lenne eldönteni, mennyire gondolta komolyan Kosztolányi, hogy az Új Nemzedéknél jórészt névtelenül végzett munkáját pusztán egy anonimitásban maradó zsurnaliszta

⁴³ KOSZTOLÁNYI, *Nyelv és lélek*, 1971, 543. (Kiemelés – B. L.)

⁴⁴ KOSZTOLÁNYI, *Álom és ólom*, 445.

⁴⁵ Kosztolányi szemléletének alakulásáról tanulságos vita olvasható a Kalligram 2009/2., 4., 11., valamint 2010/6. számaiban. Ennek az eszmecserének súlyát és fontosságát messze nem érinti az, hogy az általam vázolni igyekezett összefüggések az abban megfogalmazott válaszoktól függetlenül is tárgyalhatók.

munkahelyi „kötelességteljesítésének” fogják betudni. Akárhogy is volt, az bizonyos, hogy a lelepleződést követő védekezésnek ez egyik fontos elemévé lett, megtoldva azzal, hogy Kosztolányi mint művész végezte munkáját, márpedig a művészet szintúgy mentes a politikától, mint ahogy a névtelen újságírás is jószerével független a szerző saját véleményétől. Bármennyire abszurdnak tűnhetik is föl egy efféle védekezés manapság, a húszas–harmincas években – független attól, bármi hitelt adunk-e neki – nem tartható annak. Épít arra a vitára, amely a Huszadik Században megosztotta ugyan a válaszadókat, de azt majd mindenki elismerte – hisz éppen ezért volt vita –, hogy a kérdés valós helyzetet-kísértést tükröz. És az emlékezet korlátai-bizonytalansága ellenére is jellemző lehet az a történet, amelyet Gellért Oszkár mesélt el – legalább két helyütt. Eszerint Kosztolányit évekkel a *Pardon* szerkesztését követően a Népszava ismét támadta. A Nyugat szerkesztőségében földült lelkiállapotban megjelenő író Osvát Ernőnek és Gellértnek arra hivatkozott, hogy a véresszájú Pardonokat nem ő írta. Osvát elérte, hogy a Népszava elégtételt adjon, s – Gellért szerint – amúgy is enyhébben ítélte meg Kosztolányi Új Nemzedék-beli szerepét, mert azt az újságíró névtelen robotjának tulajdonította, mint Babits névvel jegyzett *Magyar költő kilencszáztizenkilencben*jét.⁴⁶

Kosztolányi két oldalát is megtapasztalhatta, hogy milyen egy szöveg szerzőjének lenni, egy műért felelősséget vállalni. Íróként része lehetett elismerésben, de még a fanyalgó kritika is figyelmet jelezhetett. A *Pardon* rovat keltette fölzúdulás kapcsán viszont saját bőrén érezhette, mit jelent egy írás szerzőjének leleplezése akkor, amikor az író elfedni akarja művéhez fűződő

⁴⁶ GELLÉRT, *Kortársaim*, 262.; GELLÉRT, *Egy író élete*, II., 40. Gellért Oszkár egyébként mást is hajlott Osvátra fogni, miért nem képviselt következetesebben radikális és politikai álláspontot. Amikor Kosztolányi – nem elfogultság nélkül értelmezve a történeteket – „a csillámló, szellemes, szakmailag fölöttébb izgalmas Goethe-cikkkel depolitizálta maga körül a túlfűtött légkört s középpontjába került egy irodalmi eseménynek, egy műfordítói versenynek” (KARDOS László, *Tóth Árpád*, Akadémiai, Budapest, 1955, 341.), Gábor Andor Bécsből szatirikusan utasította ezt el mint a figyelem elterelésére szolgáló széplelkű játszadozást. Gellértet bántotta a Bécsből jött ítélet, és úgy emlékezik, mint aki előre érezte is ennek jogosságát, s ezért Osvátot kérdezte, mielőtt maga is csatlakozott volna a megszólalók sorához. Osvát viszont – írja Gellért – szinte épp ellenkezőleg látta a Goethe-verssel való bíbelődés politikai helyi értékét: „ez amolyan rejtett tiltakozás a fehér terror ellen, mellyel úgysem szállhatunk szembe nyíltan”. (GELLÉRT, *Egy író élete*, I., 392.)

viszonyát. Mindennek nyomán olyan következtetés is levonható, hogy a szövegek nevesítése és szerzőhöz rendelése sem nem természetes, sem nem szabadon választott folyamatok eredményei, hanem olyan összekapcsolás révén állnak elő, amelyet a nyilvánosság szabályoz, annak csatornái tesznek lehetővé, és közvetítő rendszerei hoznak létre. Az értelemtételezés ehhez kötött aspektusai annyiban tehát traumatikusak, hogy könnyen kisiklanak-kibújnak az egyéni szándékok irányítása és a személyes törekvések befolyása alól. Minthogy ez végső soron független attól, hogy névtelen szövegek szerzőjének azonosítása történik-e meg, vagy a névvel vállalt művek befogadása írja felül a szerző intencióit, ebben a tekintetben irodalom és újságírás – legalább azóta, hogy a lapok befogadták az írókat és az irodalmat – közel sem állíthatók élesen szembe egymással. Ellenkezőleg: a sajtó nemcsak teherterhel az írás számára, de nem is csupán a szépirói megjelenés fóruma, sőt e kettő kapcsolatát még az a hatás sem meríti ki, amelyet az újságírás gyakorolt a szépirodalom formáira. A sajtónyilvánosság sajátos tapasztalata egy új értésmód lehetőségét nyitja meg az irodalmi művek befogadása számára. Picit egyszerűsítve, efelől is magyarázható, hogy Kosztolányi nem az írói hírnévből és szándékból fakadó eszméket viszi át az újságírás eltérő világára, hanem a sajtó névtelen nyilvánosságának mintája alapján értelmezi újra az irodalmi szöveg státusát és jellegzetességeit.

Ezek a szempontok Kosztolányi hírhedt Ady-revíziójában is szerepet játszhattak, még ha különösen hangsúlyozandó, hogy nem szolgálnak a motivációt találgató kérdések megfejtéseként. De az Ady-vita részben fölfogható úgy, mint az irodalmi nyilvánosság egy artikulációs formájával szembeni föllépés – tehát amely nemcsak Adyról, de az olvasás egy módjáról is szól. Még ha ez nem is szolgálhat egyszerű igazolásául Kosztolányi álláspontjának, nehéz lenne tagadni, hogy a húszas évek második felére Ady mitizált életrajzi vagy egyébiránt aligha nyilvános érdeklődésre számot tartó családi kapcsolatai a kultusz torz, esetenként szinte groteszk formáját is megteremtették. Igaz ugyan, hogy a szöveg mögött a személy(isége)t kereső efféle kultusz nem valamiféle rekonstruált, de több szempontból nagyon is konstruált – a tömegsajtó igényeinek megfelelő – szerzői figurát állított elő. Abban azonban egy olvasásmód folytonosságát őrizte, hogy a versek, szövegek helyébe ezt a föltételezett Ady-képet iktatta, sőt képeket, amennyiben a húszas évek végére Ady költészetét jócskán ellentétes politikai közösségek

tették egyaránt, de igen más módon magukévá. Ezen (sajátos) értelmező közösségeknek nem volt érdeke az Ady-verseknek a politikai-közösségi helyett esztétikai kérdések mentén való olvasása.⁴⁷

Kosztolányi álláspontja nagyjából következetesnek látszik abban, hogy elveti az irodalmi szövegnek a mögé képzelt szerzői alkat, a műnek mintegy garanciájául szolgáló személyiség felől történő befogadását. Abban viszont már nem, hogy a sajtó nyilvánosságának működését mint olyat terjesztené ki az irodalomolvasás mintájává. Hiszen nem meglepő, mikor mind a tömegekre hatni kívánó üzleti lapok, mind a politikai érdekektől átszótt sajtó éppen aktuális céljainak és/vagy a minél magasabb példányszám elérésének rendeli alá, hogy az újságírói anonimitás és a szerzői hírnév ellentétei közt nyíló nyilvános mezőben merre húz. Amikor Kosztolányi egy szerzőtől elválasztott szövegfogalom mellett száll síkra nem egy esszéjében, mind határozottabban, akkor az általa újságíróként jól ismert névtelen, személytelen nyilvánosság kiterjesztésére tesz kísérletet az irodalom területére. Nem lenne szerencsés úgy vélni, az egyik legnagyobb példányszámú fővárosi lap, a Pesti Hírlap megbecsült írójának ismertsége Kosztolányi számára egyértelműen ellenszenves szerep lett volna. Azok a részben traumatikus tapasztalatok, amelyekre újságíróként szert tett, mintha mégis újra és újra arról győzték volna meg: a szövegnek önmagában és önmagáért, legalábbis szerzője nélkül, egyfajta jelképes névtelenségben kell helytállni az olvasók előtt. Ehhez pedig a mintát onnan vehette, ahonnan paradox módon a legtöbb támadást is kapta, de amely megélhetésének forrása és írói munkásságának jelentős fóruma is volt – az újság 20. század eleji nyilvánosságából.

⁴⁷ Aligha véletlen, hogy – amint arra Király István (*Kosztolányi. Vita és vallomás*, Szépirodalmi, Budapest, 1986, 334.) utal – a vita kapcsán és hatására ismét jobban előtérbe kerül Kosztolányinak az Új Nemzedékben betöltött szerepe.

SZIRÁK PÉTER

Utaztatás és tanúságtétel

Illyés Gyula és Nagy Lajos Oroszország-útirajzai

Az utazás során ismeret, meggyőződés és érzékelés verseng, küzd egymással, s különösen nagy próbatétel elé áll az úti tudósító, aki egykönnyen kerülhet az elvárás és az eseményszerű megértés, a hit, a bizalom és az érzéki megtapasztalás, az egzisztenciális és politikai érdek, illetve a morál kereszt-tüzébe. Különösen így lehet ez, ha az utazóra a tanúságtevő, a hitelesítő szerepét róják ki. Az elutazó mindig gondol valamit a helyről, ahová megy, s a visszatérőt rendszerint megkérdezik arról, hogy merre járt. A vendéglátók is akarnak tőle valamit, s azok is, akik körébe megtér. Mind azt szeretné, hogy a vendég/az utazó úgy olvasson, ahogy ők írnak. Hogy nagyjából vagy éppen úgy érezze magát, mint ahogy azt tőle elvárják. S erről már régen, s az ipari társadalmak kora óta még inkább egy egész intézményrendszer gondoskodik, amely magába foglalja az oktatást, a turizmus logisztikáját és marketingjét, az országimázs turisztikai, politikai-propagandisztikus, illetve művészi formálását.

Az Oroszország nevű turisztikai termék viszonylag rövid múltra tekint vissza. A 16–17. századi Grand Tour, az angol, majd más főnemesi ifjak európai tanulmányi körútja Oroszországot elkerülte, oda ez idő szerint inkább csak diplomaták és kereskedők utaztak, azok is meglehetősen fészengve. Ahogy hadászati célnak sem volt kecsegtető, úgy az utazókat sem igen vonzotta a hosszú zimankó, az őszi-tavaszi sártenger. Oroszhon hosszú ideig az elérhetetlen és beutazhatatlan, a taszító és titokzatos birodalom maradt, a mozdulatlanság földje, ahol a belföldi utazás sem volt megszokott, hacsak nem a jól ismert száműzetés alkalmából. (A nagy távolságok, a rossz infrastruktúra mellett azért is, mert a jobbágyság csak úgynevezett „paszporttal” utazhattak.) Oroszországot az okcidentális Európa kapitalizmusból

való kiábrándulása, s ezzel párhuzamosan egy olyan országimázs változtatta úti céljává, amelyet viszont az elmaradottságra adott orosz irodalmi-vallásbölcseleti válasz alakított ki. Az orosz romantika prófétikus-messianisztikus-eszkatologikus gondolkodása „mindazt, ami a múltban és a jelenben nem valósulhatott meg, a jövő világába helyezte”,¹ miközben leértékelte a nyugati világ eredményeit és természetét, így ész- és haszonelvűségét. Az ortodoxiából eredő s a romantika idején fölerősödő orosz küldetéstudat – Szolovjovtól és Csaadajevtől Danyilevszkijen, Dosztojevszkijen és Tolsztojon át Bergyajevig – éppúgy áthatja a vallásbölcseletet, mint a forradalmi értelmiség gondolkodását, s hovatovább szerepe lesz a marxizmus „eloroszosításában”, a bolsevizmus térhódításában is.² A szűk területen megfigyelhető kapitalizálódás a 19. század végén kereskedőket és befektetőket vonzott, a cári építkezésekhez építésszek kellettek, a hírneves színházi és zenei élet művészeket toborzott, az orosz regény és bölcselet ígérete pedig általában az értelmiségre hatott. A kezdetben még nem tömeges beutazás akkor vált turisztikai jelentőségűvé, amikor a Thomas Cook-féle (1845-ben elsőként alapított) utazási iroda 1879-től Orosz-Finnországra és Pétervárra is kiterjesztette a skandináviai utazásokat, s az önállósuló orosz körutazásnak 1887-től Moszkva és Nyizsnyij Novgorod is része lett.³

A századfordulón a „hívó nyugati entellektüel számára Oroszország az ígéret földjévé, zarándokhellyé” vált.⁴ Az 1917-es bolsevik forradalom iránti lelkesedés, majd a húszas–harmincas évek vallásos színezetű Szovjetunió-kultusza a századfordulós Oroszország-rajongásban gyökerezett. Az 1920-as évek utazói a határok viszonylagos átjárhatóságának köszönhetően még saját elhatározásukból keltek útra és viszonylag szabadon mozoghattak a bolsevik Oroszországban. John Reedet, az amerikai újságíró szocialista meggyőződése hajtotta oda, Isadora Duncant, a híres táncművészt a Jeszenyin iránti szenvedélyes szerelem tartotta ott, a főnemesi származású Bertrand

¹ JUHÁSZ Anikó, *Nyikolaj Bergyajev*, Kossuth, Budapest, 1984, 26.

² TÖRÖK Endre, *Előjáróban = Az orosz vallásbölcselet virágkora*, I., szerk. TÖRÖK Endre, Vigilia, Budapest, 1988, 10–19., illetve JUHÁSZ, I. m., 43.

³ Matthias HEEKE, *Reisen zu den Sowjets. Der ausländische Tourismus in Russland 1921–1941*, LIT, Münster, 2003, 12.

⁴ SZILÁGYI Ákos, *Mr. West a bolsevikok országában* = André GIDE, *Visszatérés a Szovjetunióból*, ford. DÉRY Tibor, Akadémiai–Interart, Budapest, 1989, 11.

Russellt és a sci-fi író H. G. Wellst a kíváncsisága ösztönözte, az odesszai kivándorló fiát, a később olajmágnássá és műgyűjtővé váló Armand Hammert pedig sejtethető rokonszenve, no meg a vagyonát megalapozó prém- és kaviárbiznisz. A húszas évek végére azonban mindez megváltozott. Az önként vállalt – mozgás- és kontaktusszabadsággal járó – utazások helyébe az „utaztatások” léptek. Mindez összefügg az 1927 és 1929 között levezényelt úgynevezett „sztálini rendszerváltással”,⁵ amely a NEP, valamint a párton belüli viszonylagos pluralizmus végét, a klasszikus sztálinista rendszer bevezetését hozta. Ez után is utaztak a Szovjetunióba turistacsoportok (egyébként tömegesen főleg az Egyesült Államokból és – 1933-ig, majd 1939 és 1941 között – Németországból), de a magányos, szabadon vándorló érdeklődők ideje lejárt. A kiválasztott beutazók utaztatása *pártállami befektetéssé* vált: teljes logisztikával, kontrollal, propagandacélokból. A VOKSZ (Vszje-szojuznoje Obscsesztvo Kulturnoj Szvjázi Sz Zagranice, vagyis a Külfölddel Való Kulturális Kapcsolatok Egyesített Társasága) kiválasztotta a beutazót, megszervezte a szállítást és a szállást, állandó tolmácsot és kísért, valamint ingyenes belépőket biztosított, gyár- és kolhozlátogatásokat, valamint fényűző banketteket rendezett.⁶ Sztálin – a maga módján – modernizálta, izolálta és terrorizálta az országot, az állami erőszak újból eszkalálódott, miközben a Szovjetunió iránti érdeklődés nemhogy nem csappant meg, de a gazdasági világválság és a náci hatalomra jutás okozta elkeseredés, kiűtkeresés és új illúziókeltés okán még meg is élénkült. A válság miatt jelentősen visszaesett a hagyományos értelemben vett turizmus, ugyanakkor lábra kapott a politikailag motivált utazás: a Szovjetunió sokak számára a világ legfontosabb orientációs pontjává vált.⁷ Ezt a keresletet, ezt az entuziasztikus érdeklődést, illuzórikus rajongást⁸ fokozta és használta ki a sztálinista

⁵ ORMOS Mária, *Hitler* – KRAUSZ Tamás, *Sztálin*, Pannonica, Budapest, 1999, 215.

⁶ A bankettek és az „ismerkedési estek” szervezésének külön irodája volt: a Bjuro Vecserov. Lásd HEEKE, I. m., 26.

⁷ 1921 és 1941 között több mint 900 úti tudósítás jelent meg Szovjet-Oroszországról a német könyv- és folyóiratpiacon, s az útikönyvek iránti kereslet 1931–32-ben tetőzött. Lásd Uo., 19.

⁸ „Úgy érzem, az új Oroszország az egyetlen üdvözlés a világ iszonyú szorongatottságában... És ha ezen fordulna meg a Szovjetunió sorsa, az életemet is odaadnám, habozás nélkül. Lehet, hogy ez a meggyőződés, amelyre szert tettem, a *hittel* tart rokonságot?” – idézi Ádám Péter Gide 1932-es nyilatkozatát (*André Gide zárandokútja*, Nagyvilág 1989/2., 223.). A francia író akkor tér meg, akkor kezdi szenvedélyesen pártolni a bolsevizmust, amikor

országimázs-masinéria. A gondosan kiválasztott meghívottakat (Édouard Herriot, Sidney és Beatrice Webb, G. B. Shaw, Romain Rolland, André Malraux, André Gide, Lion Feuchtwanger stb.) azzal a céllal manipulálták és vesztegették meg, hogy tanúságot tegyenek a szovjet társadalom magasabbrendűsége, a szovjet fejlődés távlatossága mellett, vagyis azért, hogy tudósítasaikkal, vallomásukkal meggyőzzék a nyugati világot arról, hogy a bolsevik Oroszországban maga a földi paradicsom épül. Moszkva külföldi, baloldali, de nem-kommunista-párttag támogatóit mi másnak hívták volna, mint „társutasnak” vagy „útítársnak”.

Az utaztatás több esetben figyelemre méltóan hatékony befektetésnek bizonyult. 1933-ban, a hat-hétmillió áldozatot követelő ukrainai (a holodomor) és kazahsztáni éhínség idején ráveszik Édouard Herriot-t, hogy tanúsítsa, Ukrajnában minden rendben van. G. B. Shaw egyenesen azt nyilatkozta, hogy soha olyan bőséget és jólétet nem látott, mint amikor Ukrajnában járt. A két sikeríró, H. G. Wells és Romain Rolland akkor válik Sztálin rajongó tisztelőjévé, amikor az újból a végletekig fokozza a terrort.⁹ A megutaztatottat kényelmes autókban és vonatokban, szeparált vagonokban hozták-viszik, etetik-itatják, busás honoráriumokkal kecsegtetik vagy fizetik le: a szó szoros értelmében megvesztegetésén, megvásárlásán szorgoskodnak.¹⁰ A cél a prezentáció és az elfedés: egy még nem létező világtól való elcsábulás és ennek érdekében a szovjet élet szörnyű viszontagságainak kitakarása. Köze van ennek a sztálinizmus jellegzetes emlékezzetechikájához, a *retusáláshoz*, a kép kiradírozásához és a belerajzoláshoz, valamint ahhoz a nyilvánosságpolitikához, amely a tudathasadásig megkettőzte a társadalom tagjainak személyiségét.¹¹ A szovjet mindennapokhoz tartozó drámai szituációk-

a „sztálini rendszerváltás” (kollektivizálás, iparosítás, kikényszerített éhínség, koncepciók perek stb.) áldozatainak száma milliókra rúg.

⁹ Martin AMIS, *Koba, a rettenetes*, Európa, Budapest, 2004, 31.

¹⁰ A később jól begyakorolt procedura nagy főpróbája Vaszilijsz Gulgin emigráns monarchista GPU általi 1926-os utaztatása. Lásd SZILÁGYI, Mr. West..., 25.

¹¹ „Az emberek tudathasadásos módon alkalmazkodtak ehhez, oly módon, hogy szellemük és személyiségük megkettőződött: egyik énjük tisztában volt az igazsággal, csak elnyomta azt, s csupán legszűkebb családi körben és barátaikkal osztotta meg, míg másik énjük úgy tett, mintha minden szavát elhinné a hivatalos propagandának. Ez aztán akkora feszültséget teremtett, aminek következtében rendkívül nehezen lehetett elviselni az életet a Szovjetunióban.” Richard PIPES, *A kommunizmus*, ford. SZABÓ László Zsolt, Európa, Budapest, 2004, 90.

ban, a sztálini perek alkalmával a letartóztatottakat szörnyű kínzásoknak vetették alá, s közismert, nem azért, hogy tényeket, az igazságot csikarják ki belőlük, hanem a *beismerő vallomást*. A vádlottnak hitelesítenie kellett a koholt vádakot, hamis tanúságot kellett tennie saját hamis perénél: azt várták el tőle, hogy kivégzése vagy a kényszermunkatáborba küldése előtt „legyen részese egy fikciónak”,¹² írja alá egy nem létező világ, vagyis Sztálin alternatív univerzumának létezését. Az utaztatás persze egy összehasonlíthatatlanul kellemesebb tortúra volt, amelyben a szívélyes, sőt kényeztető vendéglátás *erőszakja* mutatkozott meg, s legfeljebb a kedvezés, a kegy elvesztését, rosszabb esetben pedig a politikai-ideológia nagycsaládból való ki-ebudalást kockáztatta az igazsághoz ragaszkodó és/vagy az érzéki tapasztalataitól eltekinteni nem tudó, az elismerő vallomást elutasító utazó.

Merthogy volt ilyen is. Romain Rolland pártfogoltjának, Panait Istratinak 1929-ben megjelent igencsak fanyalgó útirajza (*Vers l'autre flamme*) általános felháborodást keltett az európai baloldal köreiből, s hasonlóképpen járt az 1932-es „megtérése” után a szovjetek által ünnepeelt, sőt sztárolt André Gide is, aki 1936 nyarán tett látogatása után a *Retour de l'U.R.S.S.*-ben erős kételyeiről, az egy évvel később megjelent vádiratszerű *Retouches à mon retour de l'U.R.S.S.*-ben pedig súlyos kiábrándulásáról tett tanúbizonyságot. Ahogy François Furet tömören megfogalmazza: „Gide társutasként ment el, és a Sztálin–Hitler hasonlaltal tért haza.”¹³

A szűkös információáramlás közepette (híján a rádiós és a mozgóképi „közvetítésnek”) a szemtanú tudósításának nem véletlenül volt nagy jelentősége. A meghívottak rendszerint írók voltak, ami egyrészt összefüggött az írott szó közismert bolsevik felértékelésével, másrészt azzal a felismeréssel, hogy az országról mutatott, írásba foglalt „kép” jobban kontrollálható, mint akár a hangfelvétel, akár az álló- és mozgókép. (Illyés és Nagy Lajos postai küldeményeit – vélhetően – a szovjet és a magyar politikai rendőrség is ellenőrizte; jellemző, hogy az oroszul szintén nem tudó Gide beszédeinek

¹² AMIS, *I. m.* 83., 231.

¹³ François FURET, *Egy illúzió múltja. Esszé a 20. század kommunista ideológiájáról*, ford. MIHÁNCsik Zsófia, Európa, Budapest, 2000, 496. A híres konklúzió: „Kétlem, hogy napjainkban egyetlen országban is, akár Hitler Németországában, ily kevésbé volna szabad a szellem, ennyire megaláznák, terrorizálnák, ennyire szolgaságba süllyesztenék.” GIDE, *I. m.*, 81.

orosz változatát rendszeresen átfírták...) A politikai turizmus szovjet szervezői a Politbúróval és a kommunista emigrációval együttműködve választották ki a beutazókat. Így történt ez 1934 nyarán is, amikor Kun Béla javaslatára Illyés Gyulát és Nagy Lajost meghívták a Szovjet Írószövetség reprezentatívának szánt kongresszusára.¹⁴

Egyikőjük sem a teljes ismeretlenbe indult. Nagy Lajos például bizonyosan ismerte H. G. Wells szovjet-oroszországi tudósítását,¹⁵ Illyés pedig útirajzában utal rá, hogy már korábban hallott az erőszakos kollektivizálásról, az ukrainai éhínségről és az „utaztatás” mikéntjéről („Hallottam, hogy az idegeneket vezetgetni szokták, addig, amíg félre nem vezetik, hallottam arról is, hogy figyelik őket”).¹⁶ Nyilván mindkettejüket erősen befolyásolta a Horthy-rendszer nyilvánossága, a kommunista mozgalom és agitáció betiltottsága, s mindaz, ami ennek a háttérben állott: 1919 emléke, melyről jócskán voltak személyes tapasztalataik is. A hely, ahová utaznak, kétes hírű: mindenekelőtt azért, mert a róla szóló tudósítások megbízhatósága kétséges. Különösen Illyés útirajzában feltűnő ennek az előzetességnek a reflektálása, melyet az utazóra és az útirajz olvasóra is vonatkoztat. Mindkét „olvasás” kételkedő, mert minduntalan kénytelen arra gondolni, hogy nem a valóságot látja,¹⁷ s ugyanakkor követelődző is, mert előzetes ítéleteinek megerősítését várja: „A tárgyilagos utazó Oroszországtól a szocializmus

¹⁴ „A magyar írók kiutazását egyébként a szovjet–magyar kapcsolatok enyhülése tette lehetővé: a két ország 1934 elején diplomáciai kapcsolatot létesített és egy évre rá a külképviseleteket is felállították.” HAMMERSTEIN Judit, *Illyés Gyula, Nagy Lajos és André Gide a Szovjetunióban*, <http://ujnautilus.info/illyes-gyula-nagy-lajos-es-andre-gide-a-szovjetunióban-i-resz>. „Illyésnél bizonyosan figyelembe vették kiterjedt francia kapcsolatait is”. SZILÁGYI Ákos, *Visszatérés a jövőből. Nagy Lajos utazása a Szovjetunióba* = NAGY Lajos, *Tízezer kilométer Szovjetország földjén*, Interart–Szépirodalmi, Budapest, 1989, 19. Közismert a már „megtért” József Attila mellőztetése, az már talán kevésbé, hogy Kun Béla Móricz meghívását is fontolgatta, de végül az inkább irányíthatónak gondolt Nagy Lajos mellett döntött. (vö. HAMMERSTEIN, *I. m.*) A már kommunistákra tehát nem pazarolták az energiát, ugyanakkor fontos szempont volt – a vélt – világhépi és egzisztenciális ingatlanság...

¹⁵ Lásd SPIRA Veronika, *Előrejelzés. Nagy Lajos: Tízezer kilométer Szovjetország földjén*, Új Írás 1990/8., 123–125.

¹⁶ ILLYÉS Gyula, *Oroszország* = Uő., *Szíves kalauz. Útirajzok*, Szépirodalmi, Budapest, 1980, 31.

¹⁷ „Az oroszországi utazó, bárhonnan indul is, gyanakvással indul, s a határra érve szabályszerűen megkapja a *Potemkin-komplexust*.” ILLYÉS, *I. m.*, 22.

álmát kéri számon.”¹⁸ Épp ezért oly óvatos az utazó, s be is jelenti, hogy kevés esélyét látja annak, hogy az olvasó „levele kész világnézetét”¹⁹ útirajza megváltoztathatja. Az elvárásokra, a gyanakvásra, a hitelesítésre és az igazmondásra vonatkozó passzusok – melyek egyébként Nagy Lajos Illyésénél jóval „közvetlenebb”, legtöbbször az érzéki tapasztalatok regisztrálására hagyatkozó útirajzában sem ritkák – jól mutatják azt az utazóra nehezedő nyomást, amely a tanúságtétel politikai felelősségéből ered. Vas István memoárja szerint a Babbitstól búcsúzkodó Illyés már az utazás előtt eldöntötte, hogy csínján bánik az igazsággal:

Babits olyasmit mondott, hogy azután Gyula jól nézzen körül, vagy hogy tartsa nyitva a szemét, és az igazat írja meg. Tudom persze, milyen otrombaság, a mondatait ilyen durva, tartalmi összefoglalásban idézni, de még fonákabb volna thukydidési, kiegészített hűséggel rekonstruálni. A tényleges szavak viszont sehogy se jönnek vissza – nem. De a szemét, azt pontosan látom, ahogy fölfelé nézett, nem azzal a követelő lobogással, mint amikor tőlem kérdezte, hogy angolul nem olvasok-e, és hogy nem szoktam-e fordítani, de mégiscsak lobogással, kérlelővel és féltővel. [...] – Nem írom meg az igazat! – csattant föl állva Illyés. Érvelése körülbelül az volt (mert az ő szavait sem merném „egyesben” idézni), hogy amíg a lényegét nem írhatja meg Oroszországról – mert akkor még így mondtuk –, vagyis azt, amiért mellette vagyunk, addig megírja róla azt a részlet-jót, amit úgy-ahogy lehet, és nem írja meg azt a teljes rosszat, amit bőven lehet.²⁰

Most attól eltekintve, hogy Vas tanúságtétele („ebben a kivételes pillanatban ott lehettem és tanú lehettem”)²¹ Babits „amor”-t sem nélkülöző „pedagógusi” alakjának megjelenítésében nyújt többet és éppen a kimondott szavakat illetően a leginkább bizonytalan, a passzus úgy viszi színre Illyést, mint aki a diszkurzív kötöttségek miatt elkötelezett úti tudósítást tervez: hisz az utazás, vagyis inkább az útirajz programozhatóságában. S ha ez így volt, akkor

¹⁸ *Uo.*, 16.

¹⁹ *Uo.*, 9.

²⁰ Vas István, *Nehéz szerelem*, III., *Mért vijjog a saskeselyű?*, I., Szépirodalmi, Budapest, 1984, 63–64.

²¹ *Uo.*, 64.

ez – legalábbis szerkezetileg – megfeleltethető az utaztatók ebbéli hitének... (Hogy aztán Vas István emlékeit miképpen hangolták a memoár elkészítésének nyolcvanas évek eleji diszkurzív kötöttségei, arra itt most nincs mód kitérni. Az előre bejelentett tanúságtételről szóló félévszázaddal későbbi tanúságtétel mindenestre bonyolult láncolatot alkot.)

A Zilahy Lajos által szerkesztett Magyarország című napilapban és egy fejezet erejéig a Nyugatban közölt *Oroszország* (a cím is árulkodó!) mindenestre olyan tematikai és hangnemi egyensúlyozásra épülő szöveg, amely egyfelől ellent áll a vendéglátók manipulációinak, vagyis aligha úgy olvas, ahogy azok írni szándékoznak, másfelől – összhangban Illyésnek az előzetes olvasói világnézet jelentőségét elismerő passzusával – nagymértékben a befogadónak engedi át a döntés, a megítélés lehetőségét. Ezt elsősorban úgy éri el, hogy kevés kivételtől eltekintve nem magányos (magára hagyott) utazóként viszi színre magát, hanem olyan tudósítóként, akit mindig kíséret vesz körül, aki mindig társalgásban vesz részt, akit mindig a hivatalos, *nyilvános* diskurzus övez. Ritka az olyan szcéná, ahol az utazó elsődleges érzéki benyomásait regisztrálja (például kilépve a moszkvai Beloruszkij Vakzálból: „Nem, itt nyomát sem lelhettem Potemkin szellemének. Az első kép kegyetlenül keresetlen, érdesen valóságyszerű volt; élő és visszahökentő. Durván felfedte minden sebt. Nem ezt vártam a szocializmus fővárosától. A téren a legközönségesebb proletártömeg nyüzsgött.”),²² sokkal inkább jellemzők az ezeket kiegyensúlyozó, ellenpontoszó, nem egyszer ironizáló, riportszerűen lejegyzett beszélgetések, a függő beszédben visszaadott szavak. Jellegzetes például a Vörös téri séta a régi ismerőssel, André Malraux-val: a várostörténet tárgyyszerű ismertetése után a színre vitt eszmecsereben a francia íróé az apologéta, Illyésé az ügyesen tapintatos kételkedő szerepe. Amikor a grandiózus beruházások munkaerő-utánpótlását firtató kérdésre Malraux azt válaszolja, hogy a hatalmas tömeg a falvakból özönlik a városba, („[...] mert, aki egyszer idejön, nehezen megy többé vissza. Itt marad, s a tavalyi napszámosból jövőre már szakmunkás lesz. Ilyen tempóban, ilyen arányban markolják ők a nyersanyagot a maguk új világának építéséhez.”),²³ akkor nemcsak az a fontos, amit rajongó társutasként elmond, ha-

²² ILLYÉS, I. m. 25. Hasonló „közvetlenséggel” tűnik föl a jellegzetes moszkvai tülekedés (*Uo.*, 35.) és a házak elhanyagoltsága (*Uo.*, 40.).

²³ *Uo.*, 39.

nem az is, amit elhallgat, nevezetesen, hogy mindez az erőszakos kollektívizálás és iparosítás, s az azzal járó – tízmilliónál is több áldozatot szedő – éhínség és nyomor egyenes következménye is. Az emberek arcáról olvasva Illyés nemcsak hogy egy *képpel* ellenpontoszza az elhallgatáson alapuló lelkendezés hangját („Én a járókelőket nézem. Bizony, szegény emberek ezek, fáradtak, mogorvák; arcukon semmi nyoma az új világrendnek. Ruházataukkal, merev tekintetükkel: megannyi illusztráció Malraux szavaihoz.”),²⁴ hanem annak saját beszámolóját idézve tudósít a francia író szovjet karrierjéről²⁵ – nyilvánvalóvá téve az útítárs sajátos érdekelttségét. Hasonló figyelhető meg az „udárnyik” (élmunkás) portréjánál, amikor a proletárdiktatúra állítólagos kedvezményezettjének lelkes vallomását életének százalmas kulisszáival szembesíti,²⁶ vagy amikor a diszkriminatív oktatási rendszerről,²⁷ a „szellemi parancsuralomról”²⁸ vagy a szovjet „osztálybíraskodásról”²⁹ szóló vitái után az olvasóra bízva a következtetések levonását. Függő beszédben adja vissza a „kulákok elleni harc” történetét és a bezprizornyikok, a csavargó gyerekek szörnyű sorsáról³⁰ is az uralkodó nézet megidézésével számol be. Több esetben viszont a személyes jelenlét, a közvetlen (érzéki) tapasztalatok jelentősége sem csekély: így például Carszkoje Szelóban, ahol a cárevics játékait lajstromozva³¹ az utazó nem teszi fel a kérdést, hogy mi lett a sorsa a kis autó, a képeskönyvek és a szobában felállított csúszda gazdájának... Mint ahogy az eldugott moszkvai templomban átélt mise és az egyház tragédiájáról beszámoló pópával való beszélgetés megrendítő hatását bemutató jelenetben sem taglalja a történések okát.³²

„Sem nem napló ez, sem nem riport, leginkább utazási emlékeket átfo-galmazó intellektuális élménybeszámolónak lehetne mondani” – írja Tamás Attila.³³ „Illyés megengedi magának, hogy költő legyen” – jelezte az önmaga

²⁴ *Uo.*, 41.

²⁵ *Uo.*, 42.

²⁶ *Uo.*, 75–80.

²⁷ *Uo.*, 91.

²⁸ *Uo.*, 124–125.

²⁹ *Uo.*, 142.

³⁰ Erről – összehasonlításképpen – lásd AMIS, *I. m.*, 15.

³¹ ILLYÉS, *I. m.*, 135.

³² *Uo.*, 149–159.

³³ TAMÁS Attila, *Illyés Gyula*, Akadémiai, Budapest, 1989, 68–69.

útirajza fölött bánkódó, tűnődő, kissé tétován méltató bírálatában Nagy Lajos.³⁴ Illyés – magyar útítársával szemben – bőségesen idézi állandó kísé-rőjének kommentárját, valamint a vendéglátók által rendelkezésére bocsá-tott számadatokat és értelmezési sémákat, többször is kifejezi a szovjet világ-gal szembeni aggályait (például lehangsúlyosabban: „Nem látom annak a testvéri szellemnek, annak a paradicsomi új világnak a derengését, mely-ről a 19. század magántudósai padlásszobáikban éjszakánként annyit vitáz-tak és álmodoztak.”),³⁵ ugyanakkor hajlik rá, hogy a megérthetlenséget áthidalva *megköltse* hangulatát, hogy iróniával hidalja át a bosszúságot³⁶ és nem egyszer talán túl könnyedén is az idegenséget – ezt teszi például a moszk-vai mordvinoknál tett látogatásakor,³⁷ vagy akár a váratlanul megszakadt utazásának utolsó állomásánál, Gorogyec határánál állva, a zárlatban:

Áttekintek még egyszer Gorogyec csillogó tetőire. Sajnálom, hogy nem kapaszkodhatom föl arra a hegyre. Úgy érzem, utazásom épp ezzel a félórával lett csonka. Mintha ott, azon a magaslaton várt volna a magyarázat, a felelet az orosz kérdésre, mindenre. Kielégítetlenül lépek az autóba. Három aranykupa, mint három egymás mellett sorakozó reflektor, egy pillanatig messze sugárzó fényt lövell. Gondolataim után a pontok. Az autó felhördül, nekiugrik a vakondtúrásoknak. Igen, Gorogyec a legszebb város a világon. Egyhuzamban utaztam Pestig.³⁸

Illyés melankolikus-ironikus zárlatú (vö. „a legszebb város a világon” Gorogyec, amit csak távolról látott), utólag jócskán modulált útirajza (a látvány

³⁴ NAGY Lajos, *Illyés Gyula*: Oroszország, Nyugat, 1934/23–24., <http://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm>.

³⁵ ILLYÉS, *I. m.*, 213.

³⁶ Mikor Illyés a szállodabeli kádugasz hiányát felpanaszolja, a szobapincér a következő választ adja: „– Szíveskedjék ráülni a lyukra – teszi hozzá némi tűnődés után. – Tessék esetleg a sarkát ráhelyezni.” A – mondjuk – gyakorlatias replikát Illyés az „ősi orosz lélek belát-hatatlan világával” hozza összefüggésbe, vagyis a távol eső diskurzusok összekapcsolásá-nak humorát igyekszik kiaknázni (ILLYÉS, *I. m.*, 32.). Megvan a jelenet pandanja Nagy Lajosnál is, ő azonban kíméletlenebb, szatirikus reflexióval él: „A fürdőszobában mosdok. A mosdónak nincs dugattyúja. Volt, elveszett, a pótlás talán majd csak a harmadik öt éves tervben válik lehetséggé.” NAGY, *I. m.*, 52.

³⁷ ILLYÉS, *I. m.*, 52–68.

³⁸ *Uo.*, 250.

megidézésébe beékelődik a töprengés mozzanata, mégpedig az írásba foglalás jelzésével: „Gondolataim után a pontok.”) a korabeli Szovjet-Oroszországról annyiban mond sokat, hogy – a vendéglátók utazásarchiválási kíváncsiságai alól mintegy kibújva – elsősorban az utaztatás általi manipulálás mechanizmusait sejteti, miközben példaértéke nem az utazás/útirajz általi megtapasztalás lehetetlensége, hanem az erős kétely a társadalom (gyors) átformálhatósága tekintetében.³⁹

Nagy Lajos vendéglátók általi elcsábítása, programozhatósága és instrumentalizálása elemibb szinten mondott csődöt. A *Tízezer kilométer Oroszország földjén* című útinapló szerzője ugyanis nem számolva vendégként való viselkedésének és beszámolójának politikai veszélyeivel, nemcsak hogy gyanakvónak és szkeptikusnak mutatkozott, hanem a kelletlen, sőt undorodó turista mintapéldányának is. Míg Illyés a szovjet logisztika gyakori fennakadásaikor, sőt még a házigazdák rámenősségét tapasztalva is előzőkeny igyekszik maradni, s a felfedezés, a kaland örömét állítja előtérbe, addig Nagy Lajos az utazóknak ezt a régi keletű normáját duzzogó őszinteséggel szegi meg: „Legjobban szerettem volna visszafordulni”,⁴⁰ „Huszonnégy óra leforgása alatt harmadszor bántam meg, hogy útnak indultam. Mennyivel jobb lett volna négyheti üdülés a Balatonnál, mondjuk Siófokon. De hát így van ez a szegény magyar íróval.”⁴¹ Az evés-ivással járó, megszozott érzéki örömök elmaradása – krokiba illő – dühös kárörömbe csap át: „Az étkezőkocsiban feketét rendelek, a fekete nem ízlik. Tekintetem a panaszszekekre esik. Az az ötletem támad, hogy ráírom a számológépdulára: a fekete rossz – és a cédulát bedobom a szekrénybe. De rögtön arra gondolok, hogy én ugyan nem sokat fogok szaladgálni ezen a vonalon, az pedig nem érdekem, hogy mások, akik ezt az étkezőkocsit használják, jó feketét kapjanak. Sőt – gondolom – így csak ezt a rosszat!”⁴² A nyelvi elszigeteltség többszöri konstatálása pedig a következő „önkritikus” vallomásba torkollik: „Soha nem tetszettek nekem a szláv nyelvek, enyhén szólva, de már akkor, mikor ezt az utazást elhatároztam, feltettem magamban, hogy az orosz

³⁹ Vö. TAMÁS I. m., 69. E tekintetben az *Oroszország* összevethető a közel egy időben írt *Puszták népével*.

⁴⁰ NAGY, I. m., 32.

⁴¹ Uo., 35.

⁴² Uo., 30.

nyelv azért is tetszeni fog. Nem engedem át magamat semmiféle előítéletnek, nem engedem meg magamnak, hogy Tolsztoj és Dosztojevszkij nyelve nekem ne tessen. Már itt elárulom, hogy elhatározásommal tökéletesen megbuktam.”⁴³ A kelletlen utazó mozaikos élményeit nem fűzi fel semmilyen összefüggő narratívára, sőt igen gyakran tartózkodik a jelentésadástól is – egyszerűen megmarad primer érzéki tapasztalatainak, szublimálatlan rosszérzésének regisztrálásánál: „Ödögök, tanácstalan vagyok. Annyit érzékelek csak, hogy csupa rosszul öltözött, komor képű ember mindenfelé, szúrós, szinte gyanakvó a tekintetük. [...] Útközben nézelődöm. A város nem szép. Azaz, bocsánatot kérek mindenkitől, akit illet, a város csúnya. Szép nőt, szép férfit, egyet se látok. [...] Meglepődve tapasztalom, hogyha az eszem ezt nem is bánná, a szemem nem engedelmeskedik az eszemnek, a szemem önállósította magát és kielégítetlenül sóvárog.”⁴⁴ Nagy Lajosra a tanúságtétevés konok elutasítása a jellemző, amit az a visszatérő szcena indokol, amelyben az utazó a kísérők kommentárjának dacára a (szovjet) világ megtapasztalásának/megértésének lehetetlenségét konstatálja: „Koldust látok, elhagyott gyereket látok, tántorgó részegét látok. [...] A magyarázatokat meghallgatom, nem vetem el, de el sem fogadom. Ó, még sok baja lesz velem a kísérőnek! Magyarázatot soha nem fogadok el, sem forradalmi, sem ellenforradalmi, sem másfélét, csakis akkor, ha tényállásokat bizonyítás követi. De még milyen bizonyítás!”;⁴⁵ „[...] idegennek, oroszul nem tudónak semmi sem áll a rendelkezésemre, mint amit a szememmel láthatok, vagy ami hivatalos magyarázatot hallhatok – ez pedig kevés. Értetlenül, tudatlanul állok a tömegben.”⁴⁶ Az érzéki reveláció egyetlen példája, ha az utazó – egyébként nagy ritkán – a gyöngébb nem delejező hatására figyel föl, a rusztikus szépséget üdvözlve: „Csoda is történik: látok igen jó alakú, igazán szép nőket. Bár a nemrég látott napszámos lányok is csinosak voltak. Milyen érdekes egy szép orosz nő. Egész egyszerűen van felöltözve. Kalap nélkül, fődetlen fővel, vagy kis sapkában, fehér vászonruha van rajta keskeny bőrvövel, meztelen lábszár, rövid harisnya, vászoncipő és kész. És szép. Fialtal, erős, egészséges, mennyivel szebb, mint például egy csúnya, nyiszlett nő

⁴³ Uo., 37.

⁴⁴ Uo., 39.

⁴⁵ Uo., 51.

⁴⁶ Uo., 118.

selyemben, csipkében, ékszerekkel komplikálva.”⁴⁷ Egyébként marad a megváltoztathatatlanul bizonyuló idegenség, az utazó mint kiürült vonatkoztatási pont – például az egyik, Nexö tiszteletére az Állami Kiadóban rendezett tanácskozás forgatagában: „[...] nem irodalomnak, hanem idegenül politikainak érzem a terem levegőjét. [...] nem tudok oroszul. Nem értek semmit, tehát itt sem vagyok.”⁴⁸

Érzéki viszontagságainak, fizikai rosszulléteinek, általános elveszettségének konstatálásával párhuzamosan Nagy Lajos kimondott gyanúperrel és rosszallással ábrázolja a szovjet világot. Innen nézve nem meglepő a két útirajz nagyon is eltérő utóélete. Illyés útirajza, ha nem is aratott látványos sikert, ám botrányt sem keltett, baloldali barátai elfogadták, a hatóságok nem zaklatták, a szovjetek 1935-ben még az újonnan nyílt budapesti követségükre is meghívták.⁴⁹ Az útirajzot később változatlan formában kiadták 1966-ban, 1974-ben és 1980-ban. Ezzel szemben Nagy Lajos naplójával mindenki elégedetlen volt: a jobboldal felháborítónak tartotta, a baloldal csatlódottan és ingerülten fogadta. A napló első részleteinek megjelenését követően két detektív is megjelent Nagy Lajos lakásán. A kommunista Madzsar József pedig durva hangvételű cikket jelentetett meg a Korunk hasábjain. Nagy Lajos barátai, József Attila és Lázár Vilmos úgy látták, hogy a napló hatalmas károkat okozhat a szocializmus ügyének, addig-addig gyözködtek a szerzőt, míg az nemcsak leállította műve közlését a Szabadságban,⁵⁰ de még a kéziratot is megsemmisítette. A csonkán maradt *Tízezer kilométer* könyv formában csak 1989-ben jelenhetett meg. Az Illyésre vonatkoztatott szavait parafrázálva tán azért, mert szerzője nem mert vagy nem tudott költő lenni.

⁴⁷ Uo., 67. A moszkvai színházban, az *Intervenció* című darabot nézve az erotikus táncot lejtő, félmeztelen színésznő köti le figyelmét: „Bár lehet, hogy a hiba bennem volt, nem lett volna szabad, hogy a táncban az erotikát lássam, csak a burzsuj erkölcstelenségét lett volna szabad élveznem, s inkább akkor kellett volna, hogy libabőrös legyen a hátam a kéjtől, mikor egy intrikust úgy lőttem le, mint egy kutyát”. Uo., 71.

⁴⁸ Uo., 68. (A következő pillanatban – szép következtetéssel – mégiscsak felvillanyozódik, mikor egy nő oroszul kezd neki udvarolni!)

⁴⁹ HAMMERSTEIN, I. m.

⁵⁰ Nagy Lajos kéziratát Bajcsy-Zsilinszky lapjában, a Szabadságban kezdte publikálni 1934. október 6-án. A folytatások hetente jelentek meg. 1935. május 12-én a közlést megszakította (vö. SZILÁGYI, *Visszatérés a jövőből*, 20–21.).

Esemény, rögzítés és tapasztalat szétkapcsolása

Dilemmák az Ellis-életmű olvasásában

Noha nagyon is érthető, hogy 1992-ben Elisabeth Young, az *Amerikai Psycho* első valóban alapos értelmezője, miért írhatta, hogy a regény megjelenését övező vita és a könyv kritikai fogadtatása lehangoló példáját mutatta az alacsony színvonalú kulturális kommentárnak,¹ az irodalmi nyilvánosság működéséről firtató kérdéseinkre ez a határozott megállapítás mégsem adhat kielégítő választ. Young egyetértően idézi tanulmányában Ellis visszatekintő nyilatkozatát, mely szerint a nyilvánosság előtt zajló, a tömegmédiára figyelmeztető magára vonó vitában részt vevők „többsége nem is olvasta a könyvet, vagy ha meg is tette, akkor, úgy gondolom, nagyon elhibázott módon”.² Nehéz lenne ezzel az állítással vitába szállni, s talán a regény professzionális értelmezői számára nem is föltétlen kínál a vita inspiratív szempontokat, ugyanakkor nem véletlen, hogy az *Amerikai Psycho*-eset helyet kapott az irodalmi nyilvánosság történetileg változó intézményrendszereit, közvetítő közegeit, szereplőit és diszkurzív mintázatait vizsgáló tudományos munkákban.

Emlékezhetünk rá, Niklas Luhmann a tömegmédiára rendszerspecifikus jellemzői közé sorolja azt a kommunikációs lehetőségfölséget, amely általában jön létre, hogy a tömegmédiára technikai és institutionális működése kizárja a közvetlen interakciót adó és vevő között.³ A kommunikáció így termelői szabadsága egyszerre teremt bizonytalanságot a tartalom-előállítók

¹ Vö. ELISABETH YOUNG, *The Beast in the Jungle, the Figure in the Carpet = Shopping in Space*, szerk. GRAHAM CAVENEY – ELISABETH YOUNG, Atlantic Monthly, New York, 1992, 85–129. Az itt használt megjelenés: <http://www.enotes.com/bret-easton-ellis-criticism/ellis-bret-easton/elizabeth-young-essay-date-1992>

² Uo.

³ NIKLAS LUHMANN, *A tömegmédiára valóssága*, ford. BERÉNYI GÁBOR, Gondolat, Budapest, 2008, 10–11.

oldalán (akik nem lehetnek biztosak üzenetük tágan értett sikeres fogadtatásában), és teszi szükségessé a média külső törvényi szabályozását a társadalom erre hivatott intézményei részéről. Luhmann arról a médiatörténeti állapotról készített rendszerelméleti leírást – vagyis a nyomtatott sajtó és az elektronikus médiumok szervezte, de a digitális hálózati kommunikációtól nem érintett szisztémáról –, amely 1990-ben és 1991-ben jóformán folyamatosan a társadalmi nyilvánosság témájává tette Ellis regényét, azt a regényt, amely maga legfőképpen épp a tömegmédia termelte nyilvánosságot választotta – ahogy a *The New York Times* kritikusja fogalmazott – saját témájává és formájává is egyben.⁴ Az *Amerikai Psycho* már hónapokkal megjelenése előtt olyan vitát generált, mely az irodalom mint kommunikációs intézményrendszer közlési felelősségének és szabadságának természetére kérdezett rá, vagyis arra, hogy a tömegmédia működése révén keletkező hiánya a közvetlen interakciónak szerző és olvasó között⁵ milyen „külső” közbelépést, nem föltétlenül a jogi értelemben vett szabályozását teszi szükségessé e kommunikációs helyzetnek. Ebből a szempontból a könyv 1991 márciusi megjelenését követő kritikai reflexiók és a fizikai térben megtörtént performanszok éppúgy figyelmet érdemelhetnek, mint azok az események és kommentárjaik, amelyek hónapokkal a könyv publikálása előtt váltak ismertté, s amelyeket így foglalt össze Christopher Lehmann-Haupt: „mintha az *Amerikai Psycho* visszavinne minket abba a rég elmúlt korba, amikor a könyvek még élet-halál kérdése voltak, s nem azok a dolgok, amelyek szóraztatnak bennünket egy New York – Los Angeles repülőút közben”.⁶

Arra a kérdésre, hogy miért épp az *Amerikai Psycho* volt az a könyv, amely ezt az időutazást lehetővé tette, már csak azért sem könnyű válaszolni, mert a könyv mint materiálisan lezárt produktum a körülötte kialakult vitában jó ideig nem volt valódi ágens, tehát a magyarázatot nem föltétlenül a szöveg tematikai, poétikai, retorikai ismérveiben kell keresnünk. Annál is inkább így van ez, mert az *Amerikai Psycho*-eset éppen azzal szembesítheti

⁴ Christopher LEHMANN-HAUPT, „*Psycho*”. *Whither Death Without Life?*, *The New York Times* 1991. március 11. <http://www.nytimes.com/1991/03/11/books/books-of-the-times-psycho-whither-death-without-life.html>

⁵ A „könyvnyomatás többszörözi meg annyira az írott javak tárházát, hogy a kommunikáció valamennyi résztvevőjének szóbeli interakciója hatékonyan és láthatóan kizáratik.” LUHMANN, *I. m.*, 24.

⁶ LEHMANN-HAUPT, *I. m.*

kutatóját, hogy az irodalmi nyilvánosság korántsem csupán a szerzők, könyvek, szövegek, kritikusok, irodalomtudósok ügye, hiszen számos olyan alakítója is van, amelyek anélkül vesznek részt az irodalom mint üzem működtetésében, hogy különösebb figyelem irányulna rájuk. A regény megjelenése körüli vitában egyfelől ezek az általában mellékszereplőnek tekintett cselekvők váltak alakítóivá a diskurzusnak (szerkesztőségi munkatársak, kiadóvezetők, könyvtárosok, könyvkereskedők, társadalmilag elkötelezett olvasók), másfelől maga a vita olyan médiaeseménnyé vált, amelynek közvetítő közegei maguk sem csupán neutrális hordozói voltak a beszédforgalmazásnak. Azt, hogy az ő hangjuk közvetlenül mennyire nem szokott megjelenni az irodalmi nyilvánosságban, jól mutatja, hogy Ellis a botrány után azt nyilatkozta, legfőképpen arra számított a regényírás során, hogy a sorozatgyilkosok fognak tiltakozni ellene,⁷ ami, persze – tehetjük hozzá – maga lenne a kriminológiai nonszensz.

Ellis első regénye, az 1985-ben napvilágot látott *Nullánál is kevesebb* oly mértékű kritikai figyelemben és elismerésben részesült az amerikai szerző sajtó részéről, amely ha nem is példa nélküli, de legalábbis szokatlan egy teljesen kezdő, huszonegy éves szerző esetében. A regényből alig két év múlva azonos című hollywoodi film készült, amely – bár rendkívül gyengén sikerült – föltétlenül hozzájárult ahhoz, hogy Ellis ismertsége és közszereplései túlléptek a szűkebben értett irodalmi nyilvánosság műfajain és közegein. Nincs most mód arra, hogy ezt a folyamatot tüzetesen szemügyre vegyük, elégedjünk meg azzal, hogy Ellisre már a nyolcvanas évek második felében ráillett a *celebrity writer* fogalma – gondoljunk például arra, hogy annak a Brat Packnek a tagjaként emlegették, amellyel eredetileg az évtized egyik fiatal hollywoodi színészcsoportját jelölték, s amelynek megnevezése azt a Rat Packet idézte föl, amelyhez egykor, az ötvenes években Frank Sinatra és Dean Martin tartozott. Ellis az *Amerikai Psycho* megjelenése előtt tehát egyszerre volt szépirodalmi bestseller író és szereplője a tabloid médiának csakúgy, mint barátja, a *Fények, nagyvárossal* ismertté vált, modell-feleségeivel az irodalom berkein kívüli figyelemben is részesülő Jay McInerney – ez a kettős státusz az irodalom dignitásáért aggódó kritikusok szemében épp

⁷ Az interjút lásd Robert LOVE, *Psycho Analysis. Interview with Bret Easton Ellis*, *Rolling Stone* 1991. április 4. Magyarul a következő helyen olvasható: Szép literatúrai ajándék 1998/1., 100–109. (Szabó Tamás fordítása.)

elég okot adott arra, hogy akár Ellist, akár McInerneyt gyanúval kezeljék, s múlt divatot lássanak sikerükben.⁸ Jellemző, hogy sem az 1987-ben megjelent Ellis-könyv, *A vonzás szabályai*, sem McInerney 1988-as regénye, az *Életem története* nem részesült első műveikhez fogható pozitív fogadtatásban. Mindenesetre Ellis kiadója, a Simon & Schuster nem sajnált előzetesen 300 000 dollárt kifizetni a készülő *Amerikai Psychó*ért – az összeget azért érdemes megemlíteni, mert a könyv körüli vitában gyakorta érvként bukkant föl.

A szerző és a kiadó közötti megállapodás értelmében a könyvet 1990 végén, 1991 elején tervezték megjelentetni, ezzel is erősítve azt az olvasási ajánlatot, hogy a könyv a nyolcvanas évekről ad összefoglaló képet. 1990. október 28-án a The New York Times rövid hírként tudósított arról, hogy még több mint két hónap van hátra az *Amerikai Psycho* megjelenéséig, de egyre több pletyka és föltételezés veszi körül a könyvet.⁹ A cikk Ellis ügynökét, Amanda Urbant idézte, aki elismerte, hogy a kézirat ellenérzést váltott ki a kiadó néhány fiatal nőalkalmazottjából, s máshol az is nyilvánosságra került, hogy az első két Ellis-könyv tervezője elolvasva a kéziratot elutasította, hogy az *Amerikai Psychón* dolgozzon. Nem bevett gyakorlat, hogy a kiadói dolgozók véleménye egy kézitról kiszivárogon, vagyis a belső, szervezeti kommunikáció átlépje az intézmény kapuit. (Ez ugyanakkor a kéziratot megjelentető Random House-nál sem volt nagyon másképp: a The New York Times 1991. február 18-án belső információkra hivatkozva azt írta, a kiadó reméli, hogy az Öböl-háború majd eltereli a figyelmet a könyvről – az időzítésnek ezt a feltételezett okát a kiadó illetékesei később cáfolták.)¹⁰ A regény szerkesztője szintén megszólalt ebben a rövid híradásban, valószínűsítette, hogy az olvasók egy részét fel fogják zaklatni az igen élesen festett szexjelenetek és erőszakos események, ugyanakkor a könyv megjelentetéséről való kiadói lemondás ebben az újságcikkben még nem került szóba. A szokásos szerkesztési folyamat pedig, amelyen egyébként a kézirat

⁸ Vö. Sonia BAELO-ALLUÉ, *Bret Easton Ellis's Controversial Fiction. Writing Between High and Low Culture*, Continuum, London – New York, 2011, 79–80.

⁹ Edwin McDOWELL, *Violent Book Hit by Rumors*, The New York Times 1990. október 24. 3F

¹⁰ Roger COHEN, *Editorial Adjustments In „American Psycho”*, The New York Times 1991. február 18. <http://www.nytimes.com/1991/02/18/books/editorial-adjustments-in-american-psycho.html>

átment, s amely többek között magában foglalta a Simon & Schuster ügyvédekének jóváhagyását is, alig kapott figyelmet a sajtóban – tudván, hogy a tömegmédiá hírgyártásának egyik szelekciós tényezője a konfliktusra, a törésvonalakra való összpontosítás, ez önmagában korántsem tekinthető meglepőnek.

Nehéz szabadulni a gondolattól, hogy ami az ezt követő hónapokban történt, az nem volt más, mint a regényvilág bizonyos elemeinek variatív megismétlődése a fikción kívül, a nyilvános szférában. A könyv megjelenése elleni kampány közvetlen kiváltója az a két erőszakkal telített rövid részlet volt, amelyet október végén és decemberben a Time¹¹ és a Spy¹² magazin adott közre. Utóbbi felütésként úgy idézett összesen két (!) mondatot a regényből, hogy a cikk szerzője e mondatokat a regény megjelenését követően majd promóciós körútra induló Ellis hangjához kötötte, mintegy elképzelve velünk a szcénát, amikor valamely amerikai nagyváros könyvesboltjában a – hírnevének fenntartását irodalmi eszközökkel elérni már nem képes – író megszólaltatja ezeket a mondatokat, majd egy harmadik regénybeli mondatot gondosan körülvevő a kiadó vezetőinek, a könyv szerkesztőjének és Ellis ügynökének nevével, akik – egy újabb imaginárius jelenet szereplőiként – egy elegáns étteremben a jövőben fölidézhetik, hogy mennyit is hozott ez a szexuális horror a konyhára. Mindezzel megalkotva a tehetségtelen író, a pénzéhes kiadó és a szexuális erőszaktevés áldozatául eső fiatal nők az ezt követő hónapokban gyakran ismételt narratív sémáját. Nem volt hatástalan a Time újságírójának az a (jóhiszeműnek aligha nevezhető) föltételezése sem, mely szerint a Simon & Schuster csupán azért döntött a könyv megjelentetése mellett, hogy az visszahozza az Ellisnek kifizetett előleget – így lett a könyv már megjelenése előtt éppen annak a gazdasági-fogyasztói logikának az emblémája, melynek több későbbi értelmezés szerint épp szatirikus olvasatát adja. Fontos hangsúlyozni, hogy az elkövetkező hónapokban az *Amerikai Psycho*ról zajló nyilvános vita számos szereplője pusztán ezeket a részleteket olvasta a regényből. Természetesen a magazinok közlések az idézetek tartalmi aspektusára kívánták irányítani a figyelmet, s kevésbé számoltak azzal, hogy a publikált jelenetek motívumai, vagyis a földarabolás, a le- és

¹¹ R. Z. SHEPPARD, *A Revolting Development*, Time Magazine 1990. október 29., 100.

¹² Todd STILES, *How Bret Ellis Turned Michael Korda Into Larry Flynt*, Spy 1990. december, 43.

kimetszés, illetve Bateman szinekdochikus ismeretpraxisa, mely a test különválasztott részeiben akarja megérteni, de legalábbis megtapasztalni a másikat, fölismerhetők abban a gesztusban, ahogy a magazinok bántak a szöveggel: kontextusukból kiragadott szövegrészleteket adtak közre olyan kommentárokkal, amelyek a regényegész hangjának megszólaltatása helyett egyfelől a néhány kiragadott mondatról azt állították, hogy effélék a könyv minden oldalán felbukkannak, másfelől nem kevésbé erőszakos kommentárjaikkal kívántak kampányolni a könyv megjelenése ellen.

A The New York Times 1990. december 16-án már arról írt,¹³ hogy a két magazinközlés ráirányította a megjelenés alatt álló kéziratra a kiadó igazgatójának és a kiadót tulajdonló filmvállalat, a Paramount elnökének figyelmét, akik úgy határoztak, hogy elállnak a könyv kiadásától – döntésükkel azt kívánták bizonyítani, hogy számukra fontosabb a jó ízlés és a társadalmi felelősség, mint a haszonszerzés (ez a vád, természetesen, rögvést át is szállt a kéziratot megvásárló Random House elnökére, aki – az újságíró által használt képet idézve – oly éhes a haszonra, mint Bateman a gyilkosságra). Válaszul az irodalmi nyilvánosság egy másik szereplői csoportja, írók és írószervezetek úgy értelmezték a kiadói visszautasítást, hogy a szórakoztatóipari nagyvállalat, a Paramount beleszólva a könyvkiadó működésébe egyszerűen megszünteti az irodalom autonómiáját, nem feledve azt sem megemlíteni, hogy nehéz egy olyan konszern fejének ízlésítéletét komolyan venni, amely többek között a *Péntek 13* című horrorsorozatot jegyzi.

Bret Easton Ellis korábban említett kettős írói státusa föltehetően maga is közrejátszott az események alakulásában. Egyfelől mivel elismert magasirodalmi szerző kéziratáról, majd könyvről folyt a disputa, a vita egyik tétje az volt, hogy mit engedhet meg magának a komoly irodalom – valamely pop- vagy szubkulturális szöveg természetesen korántsem generált volna hasonlóan sokszereplős diskurzust, a *Péntek 13*-ra való hivatkozás ezért sem lehetett különösebben találó. Másfelől, s ettől egyáltalán nem függetlenül, Ellis, illetve a Brat Pack irodalmi nyilvánosságot meghaladó tabloid ismertsége, vagyis a mediálisan létrehozott, hagyománytörő imázs egyszerűen tette lehetővé, hogy Ellis bírálóinak szemében annak a csoportnak legyen

¹³ Roger ROSENBLATT, *Snuff This Book! Will Bret Easton Ellis Get Away With Murder?* The New York Times 1990. december 16. <http://www.nytimes.com/1990/12/16/books/snuff-this-book-will-bret-easton-ellis-get-away-with-murder.html?pagewanted=all&src=pm>

a képviselője, akik elfeledkeztek arról, hogy mivégre is van az irodalom,¹⁴ s lehessen ezt az imázst a biografikus szerzővel megfelelően beírni az *Amerikai Psycho* epikus világába. Ez utóbbiban éppen azok a feministák jártak élen, akik már jóval azt megelőzően a könyv és a kiadó bojkottja mellett agitáltak, mielőtt az megjelenhetett s ők olvashatták volna.¹⁵ Így lett a fiatal, sikeres, gazdag Ellis, illetve a fiatal, sikeres és gazdag Bateman egymás értelmezője, a regényszereplő fiktív vagy még inkább imaginárius tettei az előbbi nőgyűlöletének pusztá kivetülései, így lett – a National Organization for Women Los Angeles-i szekcióvezetőjének nyilatkozatában – „Ellis úr egy zavart, beteg fiatalember, aki mélyen gyűlöli a nőket”.¹⁶ Ellis 1991 márciusában a feministák akcióira és a névtelen halálos fenyegetésekre azt válaszolta, hogy ő korábban feltételezte, hogy minden amerikai megtanulja az iskolában egy regény szerzőjét és főszereplőjét megkülönböztetni,¹⁷ arra viszont nem tért ki, hogy a róla kialakult nyilvános imázs, az életrajzi szerző, az implicit szerző, illetve a főszereplő összemosása kísértetiesen emlékeztet arra, ahogyan az *Amerikai Psycho* karakterei képtelenek megkülönböztetni egymást, ahogy folyton összekeverik, ki kicsoda valójában. Évekkel később Ellis több interjúban azt mondta, azért neheztel a vitában részt vett némely feminista véleményformálóra, mert az ő nevét meghurcolva kívántak saját hírnevet építeni maguknak¹⁸ – az biztos: hangzatos és kellően egyszerű nyilatkozataikkal, valamint jól fotografálható könyvesbolti akcióikkal¹⁹ képesek voltak belépni a könyvről folyó mediatizált vitatérbe. Kétségtelen, hogy az iro-

¹⁴ Sonia Baelo-Alluë recepciótörténeti áttekintésének végkövetkeztetése szerint az *Amerikai Psycho* azt a félelmet keltette a kritikusok többségében, hogy „Ellis eltüntette a szépirodalomban elfogadható és elfogadhatatlan közötti határt”.

¹⁵ Vö. Edwin McDOWELL, *NOW Chapter Seeks Boycott of „Psycho” Novel*, The New York Times 1990. december 6. <http://www.nytimes.com/1990/12/06/books/now-chapter-seeks-boycott-of-psycho-novel.html>

¹⁶ Roger COHEN, *Bret Easton Ellis Answers Critics of „American Psycho”*, The New York Times 1991. március 6. <http://www.nytimes.com/1991/03/06/books/bret-easton-ellis-answers-critics-of-american-psycho.html?pagewanted=all&src=pm>

¹⁷ Uo.

¹⁸ Vö. Jaime CLARKE, *An Interview with Bret Easton Ellis*, <http://www.reocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/clarkeint2.html>, és Tom WATERS, *Stories Built On Emotions. The Bret Easton Ellis Interview*, http://www.acidlogic.com/bret_easton_ellis.htm

¹⁹ Vö. Tom WATERS, *Sting Like A Bee. A Critical Exploration Of All Things Bret Easton Ellis*, http://www.acidlogic.com/im_bret_easton_ellis.htm

dalom – de akár tágabban véve, a művészet – gyakorta bizonyul túl könnyű prédának a politikaideológiai kisajátítás számára, s védekezésül választott érvei szükségképpen sokkal összetettebbek annál, sem hogy saját médiu-main kívül hatékonyan lehetne őket forgalmazni – az irodalmi nyilvánosság az őt kívülről érő támadásokat éppen ezért nem tudja külső felületeken elhárítani. Míg a tömegmédiá figyelme képes volt *celebrity writer* státust kölcsönözni a szerzőnek, az olvasónak nagyon is nehéz feladatot jelentő regény értő kommentálásában érdemben már nem vett részt – ez a feladat az irodalomkritika hagyományos műhelyeire várt, miközben a könyv árusítása során fellépő esetleges problémák (vásárlói kérdések és tiltakozások) kezeléséhez a Publishers Weekly hasábjain jelent meg a kereskedők számára hasznosítható útmutatás.²⁰ Március 1-jén a Los Angeles Times arról közölt cikket, milyen előkészületeket tettek a napokban megérkezett regény árusítására a könyvesboltok – megemlékezett például egy nyugat-hollywoodi üzletről, melyben minden egyes paperback példányt ezzel a figyelmeztetéssel láttak el: „Kedves Olvasó! A Book Soup azért teszi elérhetővé ezt a könyvet, mert elkötelezték magukat a kifejezés szabadsága mellett. Ez nem jelenti azt, hogy egyetértünk a tartalmával.”²¹ Jól mutatja, hogy mennyire jellemző volt ez az ambivalens terjesztői attitűd, az a fölmérés, mely szerint a kereskedők 98%-a egyetértett az árusítással, ugyanakkor tízből kilenc szerint nem kellett volna megjelentetni a regényt; az egyik kereskedői hálózat sajtóközleménye viszont – nyilván a nőmozgalmi bojkottra adott válaszreakcióként – azt hangsúlyozta, hogy meg kell adni a jogot a vásárlóknak ahhoz, hogy eldöntsék: elolvassák-e vagy sem az *Amerikai Psychót*.²²

Rosa A. Eberly *Citizen Critics. Literary Public Spheres* című könyvének megfigyelése szerint a nem valós személyként, inkább szerepkörként, társadalmi funkcióként fölfogható állampolgári műbíró érvelésében általában kevésbé kap helyet annak mérlegelése, vajon milyen esztétikai minőséget képvisel a társadalmi kommunikációban botránykönyvvé nyilvánított szöveg, szemben a hivatásos értelmezőkkel, akik körében az irodalmi érték ön-

²⁰ Vö. Philip L. SIMPSON, *Psycho Paths: Tracking the Serial Killer Through Contemporary American Film and Fiction*, Southern Illinois UP, Carbondale, 2000, 218.

²¹ Terry PRISTIN, *Gruesome Novel „American Psycho” Hits Bookstores*, Los Angeles Times 1991. március 1. http://articles.latimes.com/1991-03-01/local/me-1944_1_american-psycho

²² Uo.

magában elegendő a cenzori szándék elutasításához.²³ Ahogy láttuk, az *Amerikai Psycho* ürügyén hónapokig úgy folyt nyilvános vita, hogy a megszólalók többsége a szöveg egészének ismerete nélkül természetszerűleg nem esztétikai ítélethozatalra vállalkozott, sőt ennek kialakítását magát sem tekintette szükségesnek, amennyiben például némely feminista vagy számos újságíró arról igyekezett lebeszélni a lehetséges olvasókat, hogy megvásárolják a könyvet – a vásárlás és olvasás elutasítását állítva be helyénvaló társadalmi tettként. Amikor Norman Mailer 1991 márciusában a popkulturális Vanity Fairben írt viszonylag hosszan Ellis regényéről, akkor egyszerre érvelt az irodalmi szféra autonómiája és az irodalmi kommunikáció magas szabadságfoka mellett, s tette nyilvánvalóvá, hogy az általa alkalmazott, a lélektani realizmus epikus képleteit számon kérő olvasásmód nem képes termékeny párbeszédbe lépni Ellis szövegével.²⁴ Mailer egyik legfőbb kifogása az volt, hogy Ellis elmulasztotta bemutatni az olvasó számára Bateman belső világát, így a regény végére érve sem derül fény a főszereplő rémtetteinek motivációjára.²⁵ Ellis maga ugyanakkor nem abban látta az *Amerikai Psycho* célját, hogy Bateman mozgatórugói a könyv befejeztével az olvasó rendelkezésére álljanak, hiszen a mű sem nem fejlődésregény, sem nem a maileri értelemben vett lélektani realizmus képletei alapján született alkotás, sem pedig szigorúan vett példázat. „Nem hiszem – mondja –, hogy egy olyan regényben, ahol ő beszél hozzád, ő a narrátor, meg lehetne magyarázni egy olyan karaktert, mint Patrick Bateman, csalás nélkül. Én sem akartam kimondani, és azt sem akartam, hogy Bateman mondja ki szó szerint, hogy »fiatal koromban rosszul bántak velem a szüleim és ezért... A nők elutasítottak, amikor tizenéves voltam és ezért csinálom ezt.« Talán Mailer egy kimondatlan magyarázatot keresett. Ismét két író vitatkozik a regényhez való hozzáállásról. Számomra nincs indoklás. Számomra ez a lény egyszerűen létezik.”²⁶ Az olvasó azon igénye, mely morális állásfoglalásra készítetné

²³ Rosa A. EBERLY, *Citizen Critics. Literary Public Spheres*, Illinois UP, Urbana–Chicago, 2000, 3.

²⁴ Norman MAILER, *Children of the Pied Piper. Mailer on American Psycho*, Vanity Fair 1991. március, 124–129., 182–183.

²⁵ Európai távlatból azt mondhatjuk, az amerikai regényíró fiatal pályatársa munkáját Kosztolányi Dezső *Édes Anna* (1926) és Albert Camus *L'Étranger* (1942) című műve előtti prózatörténeti igényekkel mérve találta könnyűnek.

²⁶ LOVE, *I. m.* (Szép literatúrai ajándék, 108.)

a regényt (vagy annak beszélőjét), kielégítetlen marad: amennyiben a fikció – elmélkedik Ellis – (egyik) feladata az volna, hogy „megoldásokat kínáljon”; hogy ne vagy ne oly módon láttassa viszont az életvilág szörnyűségeit a művekben, ahogyan az az életben tapasztalható, hanem a gonosz nyerve el méltó büntetését, álljon helyre a világ rendje, nagyítsa fel az alapvető erkölcsi-etikai normák helyességébe és szükségességébe vetett hitet, bizalmat, úgy az *Amerikai Psycho* nem teljesíti ezt a feladatot.²⁷ Ellis regénye az olvasás más műveleit hívja életre, elbeszélésének konzekvens jellege nélkülözi a jelentésképzésnek azt az intencionalitását, mely a világ „olvashatóságát” és megérthetőségét, valamint a kiközlített idő helyreállítását ígéri az irodalmi szövegen keresztül.

Az olvasás kudarca – ahogy azt az irodalmi hermeneutikától jól tudjuk – természetesen korántsem tanulság nélküli. Míg a könyv megjelenése előtti vita inkább mutatott rá annak a sokhangú társadalmi kommunikációnak a működésmódjára, amely abban a tömegmediális szisztémában zajlott, amelyet egyébként rendkívül változatos módon idéz meg Ellis regénye (a könyvbeli yuppie-k egyik kedvenc televízió-műsorának munkatársa maga is közölte mélyen lesújtó véleményét a szövegről),²⁸ addig Mailer olvasási stratégiájának hatástalansága már arról a különbségről is elárul valamit, amely a *Nullánál is kevesebb* és az *Amerikai Psycho* megformáltsága között érzékelhető. Utóbbi zárata, a vörös bársonyfüggönnyel takart ajtó egyike fölötti táblán olvasható NEM KIJÁRAT fölirat az első mű elbeszélő-főszereplőjének az *Amerikai Psychót* előlegező brutális jelenetben megmutató morális ítéletalkotó képessége („nem hiszem, hogy ez helyes”),²⁹ kívülmaradása, majd a regény végén megtörténő elmenekülése radikális viselkedésmódként olvasható. Arra a kérdésre, hogy ezzel milyen olvasói szereplehetőségek íródhatnak be egyszersmind a szövegbe, a médiaesemény alakított vitától ellépve, az irodalmi nyilvánosság kevésbé látványos kemény műhelyeiben lesz érdemes a választ fölkeresni.

Arra a kérdésre persze, hogy a lélektani realizmus képleteinek olvasása érvényes értelmezői stratégiát építhet-e ki az Ellis-életmű darabjaira vonat-

²⁷ Uo., 107–108.

²⁸ Vö. Julian MURPHET, *Bret Easton Ellis's American Psycho. A Reader's Guide*, Continuum, New York – London, 2002, 68.

²⁹ Bret Easton ELLIS, *Nullánál is kevesebb*, ford. M. NAGY Miklós, Európa, Budapest, 1999, 194.

kozóan, már az imént hivatkozott *Nullánál is kevesebb* megértése sem kínál könnyen megeléghető választ. A könyv egyik kritikus a „tudathasadásos” figuraként jellemezte az elbeszélőt arra hivatkozva, hogy artikulációképtelensége bizonyítja, hogy nemcsak nem tud egy számba vehető életre szert tenni, de képtelen történeté fűzni és elbeszélni is,³⁰ miközben maga a regényszöveg irodalmi jelentőségű, így ugyancsak megkérdőjelezhető, vajon pusztán „kulturális dokumentumként”, egy kor és egy társadalmi réteg viselkedésének „lenyomataként” lehet- és kell-e olvasni. Clay ugyanis hiába kap ajándékba hűgától naplófüzetet, saját bevallása szerint képtelen vezetni azt, hiszen, amint írja, „[ö]sszezavarodtam, és beleírtam dolgokat csak azért, hogy beleírjam őket, és végül rájöttem, hogy nem csinállok elég dolgot ahhoz, hogy naplót vezessek”.³¹ Bár e reflexió naiv olvasatban annak bizonyítéka is lehetne, ami magát az ok-okozatiságot, a szereplők motiváltságát nélkülöző minimalista regényvilág szerkezeti és stilisztikai alapját adná – vagyis e tekintetben öntüköröző volna –, fölvet egy jóval bonyolultabb kérdést is, amely szereplő és szerző fölcserélésének vagy összekeverésének esetét gyűrűzteti tovább: nevezetesen elbeszélő vagy elbeszélői tudat és elbeszélés ekvivalenciájának vagy elkülönülődének dilemmáját. Ha a kettő közt különbséget tételezünk, megtettük az első lépést afelé, hogy értelmezésünket, ítéletünket irodalmi-esztétikai kategóriák révén alapozzuk meg, és a könyv morális tétjét is ehhez mérjük. A tömegmédiák szelekciója természetesen az ellenkező olvasatnak kedvez, amennyiben úgyszólván kikényszeríti a morális ítéletképzést, a kiadó visszakozása az *Amerikai Psycho* esetében pedig még ma is a *Bovaryné* és Flaubert esetét idézheti,³² még ha az *Amerikai Psychónak* akadt is olyan professzionális értelmezője, aki épp azért igyekezett a fikció–valóság, valódi és imaginárius tett kérdésében – vagyis hogy a főszereplő-elbeszélő Bateman tettei valóságosak-e a regény világában vagy pusztán a képzelet szüleményei – elutasítani a fikción belüli fikciót, tehát a

³⁰ David PAN, *Wishing for More*, Telos 1988/nyár, 146–154.

³¹ ELLIS, *Nullánál is kevesebb*, 73–74. „I tried to keep a datebook one summer, but it didn't work out. I'd get confused and write down things just to write them down and I came to this realization that I didn't do enough things to keep a datebook.” Uő., *Less Than Zero*, Picador, London, 1986, 63.

³² Vö. Hans Robert JAUSS, *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja* = Uő., *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, ford. BERNÁTH Csilla, Osiris, Budapest, 1999, 81–84.

képzeltés lehetőségét, mert az „azonnal kitepne a könyv méregfogát”,³³ ami a valóság szerialitásába visszahelyezkedő vagy visszahelyezett mű esetében – lásd a mű kiadás- és értelmezéstörténetének kezdeti szakaszát – konzekvens interpretációs álláspontnak tekinthető. Ugyan a regény szatíráként való értelmezése függetleníthető e problémától, a valóságnak színre vitt, de bizonytalan státusúként akár vissza is vonható tettek-események leképezik azt a manipuláción és felcserélésen, összetévesztésen alapuló struktúrát, mely az említett módon a szöveg nyilvános fogadtatásában is végbement, és azt, amely a regényvilág episztemológiai téje is: amint a kölcsönzött diszkurzusok mintájára felépülő tárgykörnyezet darabjai termékek és katalógusok üres helyeit töltik be, úgy natúra és technika fölcserélése a manipulált és torzult érzékelés jelölőjévé, de a szöveg nyilvános térben történt torzításának, az olvasás vakfoltjának jelképévé is vált. Az, hogy mindezt a tapasztalatra a tömegmédiák és a nyilvánosság már nem tart – de talán nem is tarthat – igényt, egyfelől (honi irodalomtörténeti kontextusban) arra a mozzanatra emlékeztet, amellyel Ignotus az Ady híres verséhez fűzött kommentárját – „Akaszszanak fel, ha értem” – volt kénytelen magyarázni. Ezzel Ignotus korántsem azt állítja, hogy nem érti *A fekete zongorát*, sokkal inkább a vers poétikai struktúrájához nem talált adekvát, argumentatív értelmezői nyelvet, s így inkább azokat nem érti, akik a kijelentésen felbuzdulva hirtelen csatlakoztak a nem-értők sorához. Másfelől azt sugallja, hogy az a tömegmédiák igyekszik diszkurzívan szabályozni az erkölcsi és ízlésbeli ítéletekről való beszédet, mely maga jórészt ezek kisiklásából táplálkozik az éppen a törésvonalak mentén szerveződő nyilvánosságban. Itt azonban érdemes röviden kitékinteni az *Amerikai Psycho*, illetve érintőlegesen az eddigi életmű magyarországi recepciójára.

Az *Amerikai Psycho*, valamint Ellis regényeinek magyar fogadtatása az angol nyelvű nyilvánosságban zajló eseményekhez képest megkésettiséget mutat. A kötet az Európa Könyvkiadó jóvoltából látott napvilágot Bart István fordításában 1994-ben, ami ugyan a magyar kiadó viszonylag gyors reagálását mutatja, a szélesebb értelemben vett honi olvasóközönség számára Ellis neve azonban nem csenghetett különösebben ismerősnek. Az *Ame-*

³³ BÁN Zsófia, *Túl a minimalizmuson. Paradigmaváltás Bret Easton Ellis Amerikai Psycho-jában*, Prae 2004/2., 8.

rikai Psycho sötét borítóval, sárga sávba írt figyelmeztető jelzéssel került a boltokba (később *A vonzás szabályai*, valamint a *Holdpark* hasonló külleme sorozatként engedte láttatni az életmű magyar kiadását, ami alól azonban színben a *Nullánál is kevesebb*, méretben és kötésben pedig a *Glamoráma* is eltért, a *Királyi hálószobák* pedig teljesen új fazont kapott az első regény ekkorra időzített újrakiadásával egyetemben). Ez a megoldás könyv esetében azért lehetett különösen szokatlan, mert akkoriban még a mozifilmek korosztályok szerinti besorolása sem volt egyértelmű. (Azóta sem kifejezetten gyakori, hogy irodalmi mű hasonló besorolást kapjon; az egyik emlékeztetes, ám a szövegek epikus világából fakadó példa a *Harry Potter*-széria magyar megjelenése volt, amelynél az utolsó két könyvet „12 éven felülieknek” felirattal látták el.) Az *Amerikai Psycho* hátlapján a kiadó felhívja a figyelmet a szöveg szokatlan brutalitására, röviden, ám meglehetősen marketingízű módon összefoglalja a regény kiadásának szövevényes történetét, elsősorban az Ellis számára kicsengetett horribilis összegre és a publikálástól ellálló eredeti kiadóra fókuszálva, majd Patrick Bateman – és esetleges motivációjának – megérthetlensége mellett a szöveg *megérthetőségére* helyezi a hangsúlyt. Olyan irodalmi anyaggént kezeli a regényt tehát, melynek értelmező befogadása a főszereplő-narrátor, valamint a regényvilág kegyetlenségének „érthetlenségével” szemben nagyon is feladata volna az olvasónak: a szöveg naturális borzalmaitól – így a javaslat – el kell távolodni, egészben kell látni azt, összefüggésekbe kell helyezni. „Ez egy ronda könyv”, fűzhetjük hozzá Ellis meglátását,³⁴ ami persze nem mentesít az értelmezés szükségessége alól, hiszen az esztétikum korántsem egyenlő a széppel.

Az *Amerikai Psycho* tehát 1994-ben, az azt követő novelláskötet, *Az informátorok* 1997-ben jelent meg magyarul, míg az első könyv, a *Nullánál is kevesebb* 1999-ben, a második, *A vonzás szabályai* 2001-ben, a *Glamoráma* pedig az 1998-as eredetihez képest már 2000-ben. (A *Holdpark* és a *Királyi hálószobák* szinte az angol nyelvű megjelenéssel egy időben.) Ellis magyar recepciója az itthon is sikeres művek ellenére meglehetősen hiányos; néhány invenciózus tanulmányt leszámítva főként kritikák olvashatók róluk. Az életmű *Amerikai Psycho* felőli olvasata honi kontextusban azonban kiegészül néhány olyan megjelenéssel, mely árnyaltabb képet fest a szerző ad-

³⁴ LOVE, I. m. (Szép literatúrai ajándék, 107.)

digi munkásságáról. Az egykori pécsi szerkesztésű irodalmi és bölcséleti folyóirat, a Szép literatúrai ajándék ugyanis már az 1998-as évfolyamának első számában, „Elhalt és élő külföldi szerzők” című rovatában bemutatja Ellist, elsősorban mint az *Amerikai Psycho* szerzőjét – itt olvasható magyarul Robert Love sokat citált 1991-es Rolling Stone-beli interjúja a nevezetes könyv publikálásának folyamatáról, háttéréről és a nyilvánosságban akkor zajló eseményekről, továbbá egy néhány oldalas részlet az abban az időben magyarul még meg nem jelent *Less Than Zeró*ból, Máthé Andrea fordításában.³⁵ A valahai irodalmi folyóirat tehát néhány évvel a magyar kiadású *Amerikai Psycho* után a tudományos és kritikai diskurzus tematikus beindítása helyett az e diskurzust is jelentősen befolyásoló témákat taglaló interjúval, valamint egy addig magyarul publikálatlan regényrészlettel járult hozzá Ellis honi recepciójához. Az *Amerikai Psycho* felőli olvasás hazai kényszerét töri meg a Helikon irodalomtudományos folyóirat 2003-as első két, összevont száma, mely a nyolcvanas évek amerikai minimalizmusát tárgyalja, és bár itt sem olvasható elemzés Ellis műveiről, egy hosszabb interjú betekintést enged a korai szövegek, elsősorban a *Nullánál is kevesebb* születésének, publikálásának és fogadtatásának háttérébe és körülményeibe.³⁶ A magyar olvasóközönség számára Ellis regényei olyan irodalmi nyilvánosságban artikulálódtak, mely a megkésettség okán nem vihette ismét színre a szövegek, illetve a kiadásuk körüli vitát, de nem is generálhatott újakat; a hiányzó recepció részben keletkezés- és fogadtatástörténeti adalékokkal telítődött, melyek egyfelől hozzájárulhattak a könyvek népszerűsítéséhez, másfelől – a Helikonban kommentárral ellátva – beágyazhatták a szövegeket az irodalomtörténet összefüggérendszerébe. Korábban sok más szerző és mű mellett Abádi Nagy Zoltán írt, még az *Amerikai Psycho* magyar publikálását megelőzően, Ellis első regényéről *Az amerikai minimalista próza* című monográfiájában,³⁷ Kékesi Kun Árpád pedig már 1996-ban behatóan foglalkozott a *Nullánál is kevesebb*, valamint az *Amerikai Psycho* kultúr-

³⁵ Bret Easton ELLIS, *Nullánál kevesebb*, részletek, ford. MÁTHÉ Andrea, Szép literatúrai ajándék 1998/1, 90–99. A magyar cím egyetlen szóban tér el M. Nagy Miklós fordításától.

³⁶ Michael SCHUMACHER, *Interjú Bret Easton Ellisszel*, ford. SÁGHY Miklós, Helikon 2003/1–2., 88–101.

³⁷ ABÁDI NAGY Zoltán, *Az amerikai minimalista próza*, Argumentum, Budapest, 1994.

kritikai, kultúrfilozófiai háttérrel.³⁸ 2004-ben a Petőfi Irodalmi Múzeum, a Fiatal Írók Szövetsége és a Palimpszeszt Alapítvány konferencia témájává tette a szerző addigi munkásságát, kapcsolódva egyúttal a minimalizmus magyarországi irodalmi jelenségeinek értelmezhetőségéhez.³⁹

Tanulságos és beszédes, hogy az elmúlt csaknem három évtized olvasáskultúrája Ellis műveit a lehető legkülönbözőbb belátások és érvelések alapjául tette meg, angolszász kontextusban mindenekelőtt kultúrkritikai, sőt radikális politikai fénytörésben, tulajdonképpen revideálva az *Amerikai Psycho*, de vissza- és előremenőleg az azt megelőző és követő szövegek tapasztalatát. (Hogy mennyiben *esztétikai* tapasztalatát, arról Bret Easton Ellis eddigi műveiről írott monográfiánkban bővebben szólunk.)⁴⁰ Az egyik első, az eddigi Ellis-életműről szisztematikus feldolgozást nyújtó angol nyelvű monográfia olyan, zömmel politikai olvasatát adja a szövegeknek, melyhez a regények – saját olvasásuk tapasztalatát is átírva-medializálva – eleve ironikusan, sőt parodisztikusan viszonyulnak. Három részletet idézünk a *Holdpark* ál-önéletrajzi elbeszélőjének rövid memoár(-paródiá)jából, először az első regény, a *Nullánál is kevesebb* kapcsán: „Részletesen leírtam benne egy gazdag, bizonytalan szexuális hajlamú, elidegenedett fiatalembert”, aki barátaival „mély apátiába sodródik [...] Nemcsak egy életmódot ítéltem el ebben a regényben, amelyet jól ismertem, hanem – gondoltam igencsak nagyképpen – a reagani nyolcvanas éveket is, és, kevésbé közvetlenül, a jelenlegi nyugati civilizációt.” Majd a második műre visszatekintve: „A vonzás szabályait Camdenben írtam végzős koromban, és egy gazdag, elidegenedett, bizonytalan nemi hajlamú egyetemistákból álló kis csoport szexuális életét ábrázoltam benne [...] a reageni nyolcvanas évek derekán. [...] és az volt az elképzelés, hogy mindezzel ítéletet mondok a... nos, igazából semmi fölött sem, de a pályámnak azon a pontján kiadhattam volna az első éves koromban a Virginia Woolf-kurzuson készített jegyzeteimet is [...]” Végül a harmadik regényt illetően: „Ugyan mit lehetne mondani az *Amerikai Psychóról*,

³⁸ KÉKESI KUN Árpád, *Az értelem(hiány) keresztútjai. Bret Easton Ellis Amerikai Psycho című regényének néhány kultúrfilozófiai vonatkozása*, Literatura 1996/1., 61–73.

³⁹ Bret Easton ELLIS és a minimalizmus Magyarországon, 2004. március 5. A konferencia anyagának egy része a Prae irodalmi folyóirat 2004/2-es számában olvasható.

⁴⁰ FODOR Péter – L. VARGA Péter, *Az eltűnés könyvei. Bret Easton Ellis, Palimpszeszt–Prae.hu*, Budapest, 2012.

amit még nem mondtak el? [...] egy fiatal, gazdag, elidegenedett Wall Street-i juppíróról szól, akit Patrick Batemannek hívnak, történetesen sorozatgyilkos, s mélységes apátia tölti el *a reagani nyolcvanas évek derekán*.⁴¹

A *Holdpark* öntematizáló szövegei, melyek a nyilvánosság működésének logikáját sem hagyják érintetlenül, illetve a könyv maga szűk tizenöt évvel az *Amerikai Psycho* megjelenését követően a kritikai nyilvánosság térképét is ironikusan átrajzolja. Az Ellis karrierjét övező viták pikáns adaléka, hogy a 2005-ös regényt éppen az a – maga is – *celeb writer* vette védelmébe az Entertainment Weekly hasábjain – kritikai fenntartásokkal ugyan, de az *Amerikai Psycho*val egyetemben –, akit a szöveg „apafigurájaként” nevezett meg a kritika, és aki a hetvenes évek elején mélyszegénységből érkezve a világ egyik leggazdagabb írójává, valamint popkulturális ikonná vált; aki azáltal gazdagodott meg, hogy regényeiben a tudattalan és a kollektív-társadalmi félelmeket vitte színre, és aki – Harold Bloom, a *Western Canon* szerzőjének főlháborodására – 2003-ban megkapta az egyik legrangosabb amerikai irodalmi elismerést, a Nemzeti Könyvdíjat. Stephen King az *Amerikai Psychót* egy jó író rossz művének nevezi, mely szerint „unalmassága” és „vérszomjassága” ellenére bizonyosságát adja annak, hogy Ellis remek történetmondó.⁴² King talán éppen azért sem foglalkozik túl sokat az *Amerikai Psycho* morális dilemmáival vagy, amint ő maga utal rá, a körülötte tör-

⁴¹ Bret Easton ELLIS, *Holdpark*, ford. M. NAGY Miklós, Európa, Budapest, 2005, 12–13., 22–23., 25–26. Kiemelések tőlünk. „It was an indictment not only of a way of life I was familiar with but also – I thought rather grandly – of the Reagan eighties and, more indirectly, of Western civilization in the present moment.” Uő., *Lunar Park*, Vintage Books, New York, 2006, 6. „The Rules of Attraction was written during my senior year at Camden and detailed the sex lives of a small group of wealthy, alienated, sexually ambiguous students [...] during the height of the Reagan eighties. [...] and it was supposed to be an indictment of, well, really nothing, but at that point in my career I could have submitted the notes I had taken in my junior year Virginia Woolf course [...]” Uő., 13. „What’s left to say about American Psycho that hasn’t already been said? [...] I wrote a novel about a young, wealthy, alienated Wall Street yuppie named Patrick Bateman who also happened to be a serial killer filled with vast apathy during the height of the Reagan eighties.” Uő., 15. Vegyük észre, hogy a visszatekintő kommentár valamennyi könyv egyirányú, azonos vagy hasonló panelekből építkező politikai olvasatát, kultúrkritikáját fogalmazza meg – az ismétlés, az interpretáció leegyszerűsítése az „Ellist utánzó Ellis” (vö. a regény első két fejezetének nyitó mondataival) regényének mise en abyme-ja.

⁴² Stephen KING, *My So-called Admiror*, Entertainment Weekly 2007. február 1. http://www.ew.com/ew/article/0,,20419951_1107881,00.html

tént felhajtással, mert mindenekelőtt a mű *irodalmi* olvasata érdekli, és innen nézve Ellis könyve rossznak, Ellis maga azonban jó írónak bizonyul.⁴³ Ha a kritikai diskurzus valamely pontjain Ellis korábban ördögi figuraként tűnt föl, King e helyütt igyekezett arról gondoskodni, hogy – továbbra is az irodalmi olvasat, azaz az irodalomkritika „kemény” műhelyei felől nézve – az Ellisről alkotott kép (a *Holdpark* okán) az ellenkezőjébe forduljon. A regény egyik önreflexív passzusát – „Ki fogja megvenni a sztorit, amit azért csináltam, hogy megmentsem magam?”⁴⁴ – kiforgatva megjegyzi: „Én, példának okért, 20%-os kedvezménnyel. Saját nyomaimat kerestem a könyvben, végül Ellisét találtam. Nem volt elpazarolt idő, korántsem. [...] A regények varázsa, hogy a szívünkbe látnak. A szívekről szólva pedig a *Holdpark* olvasói csodálkozni fognak, Ellisnek mily meglepően nagy szíve van. Ez a könyv, mely sötéten és banálisan indul, végül ragyogni kezd, feltárulkozik, meglepő erővel és magabiztossággal.”⁴⁵ Az *Amerikai Psycho* nőgyűlölőnek, zavart elméjűnek nevezett, a folyamatos védekezés (Ellis szerint megalázó) pozíciójába kényszerített szerzője King mintegy odavetett reflexiójában rendkívül kedvező képben tűnik föl, míg Patrick Bateman figurája egyszerűen csak kellemetlenkedő alak, aki egy partin „a sarokba szorít, és ugyanazokat a sztorikat meséli neked, miközben szép lassan rácsorgatja az italát a zakódra”.⁴⁶ Ha más nem, annyi haszna talán mindenképp lehet e reflexiónak, hogy tudatosítja szerző és elbeszélő különbségét, melyet az *Amerikai Psycho* megjelenése körüli disputában Ellis is fölemlgetett. Ami pedig a szóban forgó írók, valamint az elit irodalom és a popkulturális regiszter nyilvánosságbeli reprezentációját illeti – Ellis regénye és a *Péntek 13* kapcsán a kérdés jelentőséget nyert –, King nem rejti véka alá meglepettségét, amikor a *Holdpark*ot a neki szánt hommage-ként kezdte emlegetni a kritika. „Azt hittem, csak egy viccről van szó: a csillogó nagyvárosi Bret Easton Ellis Stephen Kinget utánozza – ez majdnem olyan, mint-

⁴³ „Nem vagyok egészen Bret Easton Ellis-szűz – mondja a *Holdpark* kapcsán. – Olvastam az *Amerikai Psychót*, csak hogy lássam, mi ez a felhajtás körülötte, és azt gondoltam, hogy ez egy jó író rossz könyve [...]” Uő.

⁴⁴ ELLIS, *Holdpark*, 452. „Who was going to buy the pitch I was making in order to save myself?” Uő., *Lunar Park*, 360.

⁴⁵ KING, *I. m.*

⁴⁶ Uő.

ha Stephen King Philip Rotht utánozná [...]”,⁴⁷ ami nem utolsósorban arra is utalhat (ön)ironikusan, hogy Harold Bloom szerint (DeLillo, McCarthy vagy Pynchon mellett) Rothnak kellett volna adni a Nemzeti Könyvdíjat King helyett, és ennek az irodalomtudós 2003-ban hangot is adott.⁴⁸

Ami az olvasói és kritikai szerepeket illeti, a *Holdpark* elbeszélője úgy helyezi át már az első könyv, a *Nullánál is kevesebb* kritikai befogadásának diszkurzív komponenseit is, hogy a regényről született kritikák egyik – a fikció szereplőire vonatkozó – vezérszavát (miszerint a *Nullánál is kevesebb* szereplői afféle kábítószeres *zombik* volnának) az első kötet kéziratát olvasó egyik szerkesztő szájába adja, s így voltaképp visszaírja a kritikai nyilvánosságban zajló beszéd jellegadó elemeit a nyilvánosság *előtti* szférába, illetve onnan eredezteti azt. Nem oly rég Ellis odáig fokozta az ezzel való játékot, hogy a Twitteren az *Amerikai Psycho* folytatásáról tudósító bejegyzések tömegeét publikálta. Egész éjjel tartó, sorozatos posztjaiban az ötleteit osztotta meg az őt követő közönséggel, esetenként tippeket kérve az egyes jelethez, amiről másnap a sajtó úgy tudósított, hogy Bret Easton Ellis a híres regény folytatását készíti (elő),⁴⁹ miközben hónapok óta azt is lehet tudni, hogy az *Amerikai Psycho* Mary Harron által 2000-ben rendezett adaptációja után alig több mint tíz esztendővel forgatják a film *remake*-jét. A regény folytatásának brainstormingja és a remake készítése ugyan nem feltétlenül hozható összefüggésbe, az azonban szúró, hogy Bateman alakja – mely mind a tweeteknek, mind a filmnek afféle újra felfedezett és kidolgozott figurája – egyfajta nyilvánosság előtti nyilvánosságban artikulálódik és válik diskurzus tárgyává. Pontosabban szólva az figyelhető meg, hogy az irányított nyilvánosságnak egy másik, kevésbé ellenőrzött fajtája alakítja a fikcióról való beszédet: Ellis bejegyzéseit ugyan mindenki követheti, akinek van in-

⁴⁷ Uo.

⁴⁸ Roth életművét, teljesítményét természetesen mindez nem érintette. Vele kapcsolatban érdekességképp annyit jegyzünk meg, hogy Ellis éppen az ő nevét említette nem oly rég, mint akinek a könyveit korábban nem, felnőtt fejjel viszont egyvégtében végigolvasta. Roth egyébként két művéért is elnyerte korábban a Natinal Book Awardot. King díjának vitájához lásd David D. KIRKPATRICK, *A Literary Award For Stephen King*, The New York Times 2003. szeptember 15. <http://www.nytimes.com/2003/09/15/books/a-literary-award-for-stephen-king.html?pagewanted=all&src=pm>

⁴⁹ Lásd a Shortlist.com összefoglalását, melyet később maga Ellis is posztolt a Facebookon: <http://www.shortlist.com/entertainment/is-bret-easton-ellis-writing-american-psycho-2>

ternet-hozzáférése, a posztok korlátozott terjedelme és közlőképessége miatt viszont azok értelmezhetősége meglehetősen korlátozott. Különösen elgondolkodtató, hogy Bateman, aki önmagát kizárólag mediális fordításokon, áthelyezéseken keresztül igyekszik megérteni, ismét úgy válik médiaeseménynyé, hogy az olvasás és értelmezés számára nem áll rendelkezésre – mert ezúttal nem létezik – (kész) irodalmi anyag. Ugyanolyan szembeötlő, hogy Ellis, akit a kilencvenes évek elején a radikális feministák az *Amerikai Psycho* főszereplő-elbeszélőjével (csaknem) azonosítottak, bejegyzéseiben Bateman különös preferenciáiról és devianciáiról ötletel, ami a közléseknek a nyilvánosság széles nyitottságáról tanúskodó, ám nem éppen megszokott módját tekintve újabb vitákat eredményezhetne nem csupán egy kevésbé reflektált biográfiai-pszichoanalitikus olvasatban, de a posztok jellegéből fakadó kifejtetlenséget (és a bejegyzések szerzői hangját) tekintve is.⁵⁰ Mint-hogy azonban Ellis a tweeteket közlő összefoglaló cikket már a megjelenés másnapján posztolta Facebook-oldalán, úgy tűnik, hasonló játékot űz a(z irodalmi) nyilvánossággal és az olvasóval, mint regénybeli alteregója, midőn az első regényének kritikai fogadtatásából kölcsönzött értékítéletet a *Holdpark* fikciójában visszaírta a *Nullánál is kevesebb* publikációját megelőző időre. (Innen nézve különösen szórakoztatóan hat, ahogyan a *Péntek 13* című film – mely cím az *Amerikai Psycho* megjelenésekor a korábban említették szerint előkerült a disputában – felbukkan Ellis friss tweetjei közt, mint a fiatal Bateman által megtekintett produkció [„Patrick watched Friday the 13th when he was sixteen but... page seven on notes for sequel”]. Nehéz szabadulni a gondolattól, hogy mindez úgy a kiadástörténet és az akkori nyilvános diskurzus, mint a Bateman motivációit igénylő, a „lélektani realizmust” számon kérő olvasat ironikus kiforgatása azáltal, hogy Ellis a születő (?) fikció részévé avatja a klasszikus slasher mozt.)

Arról persze, hogy mindez öntematizálásként vagy önmenedzselésként értékelhető-e, azért sem könnyű szólni, mert az internet és a közösségi fórumok nyilvánosságában mindennapi eseményként vihetők színre, illetve jóval hamarabb erodálódik a közlések hatóereje. A regények tekintetében

⁵⁰ Vö. például: „Hm... Page 5... Murdering David Beckham in an elevator in Manchester...”; „Scene where Chris Martin and Patrick Bateman eat waffles and talk about how cool St. Vincent is... and then Patrick slits his throat. Notes.”; „Making new notes. Going to bed. Can't believe this happened. Am I really going to start doing this? PB says yes...”

természetesen más a helyzet, hiszen ezek szövevényes poétikai stratégiája a valósággal és a nyilvánossággal való kapcsolatot, a szövegek valósággal és nyilvánossággal folytatott dialógusát úgy írja vissza azok értelmezhetőségébe, hogy egyúttal a médiumok rögzíthetetlen játékát viszi színre, ami nemcsak a textus irodalomtörténeti helyét szituálhatja, de az esztétikum, illetve az esztétikai ideológiák mibenlétét is.

A 2010-ben napvilágot látott legutóbbi Ellis-regény, a *Királyi hálószobák* a fentebbihez hasonló stratégiával bontja le és alakítja át az Ellis-életmű nyilvános fogadtatását, és medializálja a művek olvasásának tapasztalatát. A regény elbeszélője, aki elvileg megegyezik az első regény narrátorával, a *Nullánál is kevesebb* epikus világának figuráit „artikulációképtelen zombi”-nak nevezi a szerző (azaz Ellis) ármánykodása nyomán, és ezzel a gesztussal a *Holdpark* Bret Easton Ellis nevű narrátorához kapcsolódik, aki a *Nullánál is kevesebb* figuráinak illetén jellemzését az említett módon a kézirat egyik szerkesztőjének tulajdonítja, miközben az a valóságban a könyvről szóló kritikai diskurzus részeként terjedt el. Jellemző persze – és az amerikai irodalmi közeg egyik nem elhanyagolható szempontja –, hogy a szövegek a filmes adaptációkon keresztül válnak a legszélesebb körben „hozzáférhetővé” és „olvashatóvá”, azaz a legtagabb nyilvánosság számára megítélhetővé. Így nem is csoda, hogy a *Nullánál is kevesebb* filmadaptációjának értelmezésével induló *Királyi hálószobák* a morálról szóló beszéd nyilvános szabályozásával magyarázza a mozi sikerületlenségét és bukását, pontosabban tehát azzal, hogy a film producerei azoknak a gyerekeknek a szülei voltak, akik a könyvben oly negatív színben bukkantak föl. „Megtanultam, hogy a mozi mindig ezt követeli”, mondja Clay a *Királyi hálószobák*-ban arra utalva, hogy a regény morális dilemmájának színre vitele, olvasási stratégiája alapvetően különbözik a stúdióktól függő filmekétől. Ahhoz, hogy a regényvilág ennyire törekény felületet hozzon létre saját befogadásának, a róla való beszéd alapjainak irányításához, olyan események is nagyon finoman hozzájárultak, mint magának a primer szövegnek a nyilvános térben történő artikulációja: a Random House a materiális megjelenéssel egy időben hangoskönyvként is publikálta a *Királyi hálószobák*-at, a szöveg felolvasására, azaz narrálására pedig azt az Andrew McCarthyt kérte föl, aki huszonhárom évvel azelőtt, a *Nullánál is kevesebb* 1987-ben debütált filmváltozatában a főszereplő Clayt alakította. A kiadó amellet, hogy a könyvhöz mozgóké-

pes trailert készített – a filmek mozielőzeteséhez hasonló, regények promótálását szolgáló kisfilmek ma már nem számítanak újdonságnak –, a hangoskönyv készítését is dokumentálta, azaz rögzítette és a világhálóra szabadította Andrew McCarthy, alias Clay értelmezését a *Királyi hálószobák*-ról. A színész szerint „jó volt ismét belehelyezkedni Clay karakterébe”; kijelentése azért nyerhet különös értelmet, mert Ellis érzékelhetően nagyon pontosan tisztában volt a mű, illetve a művek által generált nyilvános vitákkal, és ennek megfelelően elbeszélőjét eleinte az első regény, a *Nullánál is kevesebb* értő kommentálójaként tünteti föl, majd a regény világában zajló események tökéletes nem-értőjeként írja vissza abba a kritikai diskurzusba, melynek szereplői értelmezői szemhatára – legalábbis a tömegmédia vagy a napilapok nyilvánosságában – már aligha terjed ki az *Amerikai Psycho* világáig.

A Random House kiadó kisfilmjében McCarthy először a huszonhárom évvel azelőtti eseményekről beszél, azaz a *Nullánál is kevesebb* filmadaptációjához viszonyít. A *Királyi hálószobák* egyik utolsó jelenetében Clay az *Amerikai Psychó*-ban leírtakhoz hasonló módon bánik el két fiatallal egy hűvös sivatagi házban, s megjegyzése („a házban volt egy példány a könyvből, amit rólunk írt valaki húsz évvel ezelőtt”)⁵¹ a dátum alapján ugyanúgy utalhat az *Amerikai Psychóra*, mint a borító jellemzése alapján a *Nullánál is kevesebbre*. Innen nézve – és a nyilvánosság diszkurzív „rendjét” figyelembe véve – aligha lehet „jó” belehelyezkedni Clay karakterébe, bár az említett sivatagi jelenet – ahol „aztán a kamera a sivatagot pásztázza” – a több, egymásba omló mediális rendszer okán komoly kétségeket hagy saját epiztemológiai státusáról. Ahogyan a *Glamoráma* zárlatában valamennyi (szerep) identitás megkérdőjeleződik, úgy a *Királyi hálószobák* a *Nullánál is kevesebb*, az *Amerikai Psycho* és a *Holdpark* olvasási stratégiáit, befogadási tapasztalatát, az irodalmi és az azon túli nyilvánosságban artikulálódó beszédet folyamatosan variálva és felforgatva voltaképp az irodalom „felelősségvállalásáról” való diskurzus alól rántja ki a szőnyeget, úgyszólván eltörli az olvasási „szokásrend” emlékezetét.

A könyv egyik kritikusa azt rótta föl neki – ha nem is egyértelműen negatívan ítélve –, hogy míg a (társadalom)kritika, a morál a *Nullánál is keve-*

⁵¹ Bret Easton ELLIS, *Királyi hálószobák*, ford. M. NAGY Miklós, Európa, Budapest, 2010, 208. „and in the house was a copy of the book that had been written about us over twenty years ago” Uő., *Imperial Bedrooms*, Picador, London, 2010, 166.

sebb minimalista narratívájába mintegy bele volt építve (glamour és horror összjátékában), addig a *Királyi hálósobák* nem más, mint minimalizmus kritika nélkül, horror glamour nélkül.⁵² Úgy tűnik, Ellisnek az Ellis-könyvek olvasástapasztalatát medialisáló, a szövegekről szóló nyilvános beszédet az irodalmi eseménybe visszaforgató kísérletei bár a tömegmédiá sajátosságainak vakfoltjára is rámutatnak, e vakfolt logikája értelmében el is tüntetik a közvetítés (egyébként szembeötlő) médiumait.

⁵² Matt THORNE, *Imperial Bedrooms by Bret Easton Ellis*, Telegraph 2010. július 11. <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/7877348/Imperial-Bedrooms-by-Bret-Easton-Ellis-review.html>

HALÁSZ HAJNALKA

Nyelvtörvények zaj és kód között

Kiazmusok és bináris rendszerek
Jakobson és Saussure modelljeiben

Ma alighanem a szó legszorosabb értelmében is sürgetőnek nevezhetők azok a kérdések, amelyek a technikai rögzítésnek és kódolásnak az információátvitelben, eseményközvetítésben betöltött szerepét firtatják. Milyen feltételei vannak az esemény nyelvi-mediális hozzáférhetőségének? Hogyan befolyásolják, rendezik át (ha nem csak közvetítik) a technikai médiumok a történések struktúráját? Sürgetők ezek a kérdések abban az értelemben is, hogy azon nyomban elfeledtetik saját kiindulási alapjukat, és sietősen terelnek tovább olyan kutatási feladatok felé, amelyekre így már a szellem-tudományok állítólagos felelősségének a terhe is ránehezedik. Úgyszólván önmagukat indokolják annak ellenére, hogy aprólékosabb interpretációval bebizonyítható: sem a közvetített értelem vagy dolog, bármi legyen is az, nem érdemli meg az esemény nevet, illetve sem a technika, sem a kód fogalma nem különböztethető el önmagukban és dologiasíthatók, még akkor sem, ha performatív funkciókat társítunk hozzájuk. A megfogalmazott kérdések valójában egy kauzális felcserélésnek és megkülönböztetésnek az eredményei: nemcsak mert nem lehet elgondolni olyan eseményt, amely ne lenne közvetített, és ezért az esemény csak a közvetítésben férhető hozzá, hanem mert egyedül a közvetítés eseményei adottak, azaz az esemény a közvetítés médiuma, és nem pedig fordítva. Mivel az a nehezen elképzelhető, de szükségyszerű, illetve nyelvelméleti belátások tanulságai után egyre ismerősebben hangzó következtetés, hogy az interpretáció eseménye csakis önmagát közvetíti, rendre ellenáll a technika tapasztalatának, ezért talán mindig is érdemes lesz emlékeztetni erre a feszültségre, még akkor is, ha ennek a sosem volt eseménynek az emlékeztetőtől nem várható több, mint önmagának – a mégis eseményyszerű – ismétlése. A dolgot a továbbiakban a nyelvi

és a technikai kódolás feltételezett megkülönböztetésének az összefüggésén keresztül kísérli meg ezt az ismétlést összetettebb alakzatokba rendezni.

Ha „nincsen értelem, amelyet filozófusok és hermeneuták egyre a sorok között kerestek, fizikai hordozó nélkül”,¹ akkor akárhogy is értjük a kommunikáció sokat vitatott tényezőit, a jelek – „nem-hermeneutikai” kontextusban – mindig is csak egy kód közbejötté és az úgynevezett fehér zaj morajlása után vagy ennek következményeként lesznek érzékelhetők. A funkciók viszont, amelyeket a médiaelmélet „erősebb” és „gyengébb” irányzatai az információ technikai közvetítésének e két elengedhetetlen feltételéhez rendszerint hozzárendelnek, meglehetősen eltérők. Friedrich Kittler „technikai írásai” közismerten szkeptikus hangneműek vagy sokszor egészen direkt, programmatikus megfogalmazásaik által több ponton is jelzik ezeket a diszkurzív határokat. Egy technikai kódfogalom, mint amilyen a Kittleré is, persze magától értetődő módon implikálja a nyelvi és a technikai fordítás közötti átjárhatatlan és heterogén viszonyt. Ez a nézőpont nemcsak leválasztja a teoretikus reprezentációról a „faktumot”, hanem egyenesen vezet el a materialitás kontingenciájának és a jelölő–jelölt-viszony folytonosságának, azaz egy reprezentációs elven alapuló nyelvszemléletnek a szembeállításához. A médiaarcheológia kritikai alapja tehát a kódolás tulajdonképpeni értelmének az elsőbbsége azokkal az értelmezésekkel szemben, amelyek a technikai közvetítés viszonyait nyelvi-metaforikus összefüggések modellálására használják fel. „A kódfogalom pompájában ma olyan tudományok ragyognak fel, amelyek még saját ábécéjüket sem értik vagy az egyszerűet sem tudják, hát még elérni azt, hogy valami egész mássá váljon, és ne csak másképp hívják.”² Gyanakvó elméletek gyorsan felismerhetnének

¹ Friedrich KITTLER, *Jel és zaj távolsága*, ford. LŐRINCZ Csongor = *Intézményesség és kulturális közvetítés*, szerk. BÓNUS Tibor – KELEMEN Pál – MOLNÁR Gábor Tamás, Ráció, Budapest, 2005, 455.

² Az idézet kontextusa és a kód kittleri definíciója: „Ezért kellene óvakodni – mint ahogy ezt Lily Kay teszi a biotechnika esetében – azoktól a metaforáktól, amelyek felhívítják a kód legitim fogalmát, miközben például a DNS-ben az anyagi alkotórészek nem feleltethetők meg egy az egyben információegységeknek. Mivel a szó már hosszú előtörténete során is – betűről betűre, számról betűre vagy betűről számra való – »áthelyezést«, »átvitelt« jelölt, minden másíknál jobban ki van téve a téves átvitel veszélyeinek. E szó pompájában ma olyan tudományok ragyognak fel, amelyek még saját ábécéjüket sem értik vagy az egyszerűet sem tudják, hát még azt elérni, hogy valami egész mássá váljon, és ne csak másképp hívják. Kódnak ezért csak a modern matematika értelmében vett alfabetikus rendsze-

itt az elősködő nyelvi mimézis száműzésének a szándékát, és azon nyomban a feje tetejére állíthatnák a hierarchiát. A kérdés azonban ezzel még aligha oldható meg. Mert bár médiaarcheológia és -elmélet megkülönböztetése szükségszerűen feltételezi a hermeneutikai-fogalmi szférák és a médiatörténet tényeinek a szétválasztását, a médiaelméletek ökonómiája a maga részéről nem kis mértékben látszik hozzájárulni a nyelvi és a technikai kódfogalom különbségének az elmélyítéséhez: úgy tűnik ugyanis, hogy éppen az informatikából kölcsönzött fogalmak konjunktúrája az, ami eltávolítja a „tényektől” a médiaelméleti kommentárokat. Ez a zajfogalom sikertörténetében máris kimutatható: a zaj elméleti megközelítésmódjai leginkább talán az esztétizáció és a retorikai lebontás ellentétes útvonalai mentén differenciálhatók. Jurij Lotman, William R. Paulson vagy Martin Seel például azon teoretikusok közül valók, akik esztétikájukat a zaj „épp annyira kérdéses, mint amilyen könnyen értékét veszti”³ cserealapjára bízzák.⁴ Másfelől viszont aligha véletlen, hogy „szigorúbb” dekonstrukciós olvasatokban, amelyeket a zaj produktivitása mellett érvelő teoretikusok rendszerint „a textuális zaj legszigorúbb elméleteként”⁵ tartanak számon, közel sem kap akkora figyelmet a zaj fogalma, mint ahogy ez a „zajesztétikák” felől elvárható

rek nevezhetők, tehát olyan megszámlálható, egymásnak megfeleltethető szimbólumok lehetőleg rövid sora, amelyek egy grammatikának köszönhetően képesek önmagukat végtelen módon szaporítani: semi-Thue rendszerek, Markow-láncok, Backus–Naur formák stb. Ez és csakis ez különbözteti meg a modern alfabetikus rendszereket attól a jól ismert ábécétől, amely, bár a nyelvünket elemezte és Homérosz énekeit adományozta, de nem indít útjára technikai világokat, mint manapság a számítógépes kódok.” Friedrich KITTLER, *Code oder wie sich etwas anders schreiben lässt* = *Code. The Language of our Time*, szerk. Gerfried STOCKER – Christine SCHÖPF, Hatje Cantz, Linz, 2003, 18.

³ Az idézet: „A kód fogalma így épp annyira kérdéses, mint amilyen könnyen értékét veszti. Ha minden történeti korszak egy első filozófia égisze alatt áll, akkor ez a mi esetünkben a kód filozófiája, amely – íme a »Codex« szó eredeti értelmének különös visszatérése – mindenki számára a törvényt adta, ugyanazt tette tehát, amit Aphrodité egyedüli kiváltságként a legelső, görög filozófiában.” *Uo.*

⁴ Lásd: William R. PAULSON, *The Noise Of Culture. Literary Texts in a World of Information*, Cornell UP, Ithaca – New York, 1988.; Jurij M. LOTMAN, *Die Struktur literarischer Texte*, Fink, München, 1972.; Martin SEEL, *Ästhetik des Erscheinens*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003.

⁵ „It is in the context of de Man’s and Derrida’s deconstructions of literary language, not that of the reception theorists, that the concept of self-organization is potentially most relevant to literary studies, for deconstruction is our strongest theory of textual noise.” PAULSON, *I. m.*, 92.

lenne. A zaj fogalmának diszkurzív működése – ez egyszerre van kitéve ön-
nön kiüresítésének és elméleti allegorizációjának – könnyen láthatóvá vál-
hat például az olyan kísérletekben, amelyek a zaj rejtett potenciáljait egyszer-
re próbálják összefüggésbe hozni a derridai disszeminációval és – az ettől
mégiscsak lényegesen eltérő tétellel rendelkező – hang diszartikulációjával
Bettine Menke munkáiban.⁶

Bármennyire is különböző a szándék, amely ezeket az utakat vezérli,
mégis akad egy közös vonatkoztatási keret, amelyre nézve a már nem her-
meneutikai, de még mindig diszkurzívan feltételezett információelméleti
fogalmak mindannyiszor (újra)olvashatók. Nyelvi folyamatok aligha lehet-
nének ugyanis behelyettesíthetők az „információ”, az „átvitel” vagy a „dekó-
dolás” fogalmaiba anélkül a kommunikációs modell nélkül, amelynek szem-
miotikája az ötvenes években elsőként kapcsolódott rá és integrálta magába
a Claude E. Shannon neve által fémjelzett információelmélet nem-szemio-
tikai tényezőit.⁷ Jakobson *Nyelvészet és poétika* című tanulmánya, ha nem
is szolgál további útmutatással arra vonatkozólag, hol húzódnak a nyelvi és
a technikai kódok határai (hiszen a modell éppen nyelv és matematika kom-
plementaritásából indul ki), a szöveg ellentmondásai és ennek megfelelő szét-
tartó értelmezései mégiscsak a kettő közötti hasadásra mutatnak rá. Kittler
értelmezése – amely mintegy leplezve a modell esztétizáló tendenciáit, a

⁶ „Bettine Menke nézetem szerint ezen túl azt is világossá teszi, mennyiben hajlanak az
általam sematikusan Seel és Derrida nevei által fémjelzett pozíciók a zaj művészetének
komplementer pátosza felé, amellyel Menke az ostobaság és felületesség zaját állítja szem-
be, és ezzel – egyebek mellett – az állítólagosan szubverzív értelmezések emelkedett hang-
nemét és problematikus, általánosító tendenciáját teszi láthatóvá művészeti alkotásokon.”
Ruth SONDEREGGER, *Ist Kunst, was rauscht? Zum Rauschen als poetologischer und ästhetischer
Kategorie = Katja Rauschen. Seine Phänomenologie und Semantik zwischen Sinn und Stö-
rung*, szerk. Andreas HIEPKO – Katja STOPKA, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2001,
37. A derridai disszemináció elsietett értelmezése „kvázimisztikus ábrázoláseggyüttesként”
még azelőtt fűzi fel a fogalmat egy előre adott diszkurzív sémára, mielőtt megértette volna:
„a kvázimisztikus ábrázoláseggyüttesnek köszönhetően az irodalmi ábrázolás nem-érzéki
gyakorlata valami rendkívülivé válhat: lehetőségek teljességének megmutatásává Seelnél,
amely megmarad egy üres értelemgaranciának a teljes absztrakciójában, Derridánál pedig egy
olyan vonatkozással, amely bár minden megmutatásnak az alapja, maga viszont zavaros
és tulajdonképpen megmutathatatlan.” *Uo.*, 37.

⁷ Vö. Elmar HOLENSTEIN, *Einführung. Von der Poesie und der Plurifunktionalität der Sprache*
= Roman JAKOBSON, *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, szerk. Elmar HOLENSTEIN –
Tarcisius SCHELBERT, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1979, 14.

jel–zaj-távolság maximalizálásában és az artikuláció zajtól való megtisztí-
tásában jelöli ki a poétikai funkcióját – inkább megerősíti, mintsem meg-
bontja a nyelv reprezentációs felfogását, és tulajdonképpen a fonák oldalát
képezi azoknak a kísérleteknek, amelyek a költői nyelv többértelműségét és
az irodalmiság mibenlétét éppen a zaj korlátlan szemantizálhatóságában
látják. Közelebb vihetnek a nyelvi/technikai kódolás differenciájának mi-
benlétéhez azok az olvasatok, amelyek az ekvivalenciák maximális arti-
kulációjának és a többértelműség önfelszámoló funkcióteljességének ellent-
mondásaiból indulnak ki. A kommunikációs tényezők összefüggése, mint
ahogy ezt Erhard Schüttpelz elemzése megmutatja, más módon is elren-
dezhető: ennek eredményeképpen pedig a zaj rejtett tényezője mindenféle
intencionalitás és előzetes rendezettség, illetve egy előzetes kód létezésének
illúzióját, a költészet anagrammatikus természetét tehetné láthatóvá.⁸ Kér-
dés persze, hogy valóban szükség van-e a zaj metaforájára és az információ-
elmélet terminológiai apparátusára a nyelv anagrammatikus működésének
bizonyításához. A költői nyelv önreflexivitásának – közöttük a jakobsoni
modell olvasatainak – lehetőségeit mérlegelve hívja fel a figyelmet Kulcsár-
Szabó Zoltán arra az időbeli megfordításon alapuló szinekdochikus kapcso-
latra, amelyen a jel érzékiségéből és a nyelv materialitásának újraszemanti-
zálásából, azaz a poétikai funkció szimbolikus alakzataiból kiinduló poeto-
lógiaiak alapulnak. Már a jakobsoni példák is azt implikálják, hogy léteznie
kell a jelölők materiális felszínének, az ekvivalenciák ismétlődésének érzé-
kelését megelőző referenciális olvasatnak, annak ugyanis, „hogyan az önrefle-
xió poétikai aktusában a nyelvi matéria leképezhesse az üzenet referenciális,
kontextuális feltételezettségét, a felejtés visszafordíthatósága volna a bizto-
sítóka.”⁹ Vagyis ez esetben valójában nem az ismétlődő materiális elemek,

⁸ „Az anagramma túlmegy mindenféle törvényen és azon az elképzelésen, mely szerint a
nyelvi vonatkozások előre kódoltak. Vannak átirások – és mi más az anagramma, ha nem
átírás? –, amelyek nem köszönhetőek sem a véletlennek, sem egy szándéknak, sem egy közös,
sem egy titkos nyelvnek, és amelyek illúzióként leplezik le kódolásukat és dekódolásukat,
illetve ezek szimmetriáját.” Erhard SCHÜTTELZ, *Quelle, Rauschen und Senke der Poesie.
Roman Jakobsons Umschrift der shannonschen Kommunikation = Medien und kulturelle
Kommunikation*, szerk. Georg STANIZEK – Wilhelm VOSSKAMP, DuMont, Köln, 2001, 202.

⁹ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Önreflexió, szimbólum és modernség a poetológiai diszkurzusban*
= Uő., *Metapoetika. Önprezentáció és nyelvsemlélet a modern költészetben*, Kalligram,
Pozsony, 2007, 148.

ekvivalens struktúrák irányítják a szemantizációt, hanem az ezek kibetűzését egyáltalán lehetővé tevő olvasás, amely így nem érvényre juttatja, sokkal inkább korlátozza a „betűk véletlenszerű játékát”. A poétikai funkcióval, amely materialitás és fenomenalitás egybeesésének (az érzéki jelölő éppen hogy nem jelentéstelen „felszíne”) és az ebből levezetett szemantizációnak a szimbolikus, motivált, paronomasztikus kapcsolatát veszi alapul, az anagramma modellje állítható szembe, amely ugyanezt a nyelvi jelenséget (materiális struktúrák ismétlődése) már nem jelölő és jelölt motivált, hanem önkényes kapcsolata felől láttatja. A materiális egységek szemantizációja így igazából nem más, mint valamilyen materiális inskripció elsődlegességének, ismétlődésének szükségszerű feltételezésén és a referencia ebből következően nem ellenőrizhető utólagosságán alapuló, prózai értelemben vett olvasás. „A nyelv önreflexivitásának ebben az esetben viszont az az ismétlődés lehet az egyedüli feltétele, amely a referenciális azonosításban egy elsődleges performatív aktus inskripcióját aktiválja, idézi vagy ismétli meg”.¹⁰

A zaj felől nézve továbbá úgy látszik, mintha a kód teljesítményében egyszerre érvényesülnének performatív és hatalmi tényezők. Mert míg a kód az alfabetikus rendszerekben arra szolgál, hogy megtisztítsa a zajtól az üzenetet, addig a rejtjeles kódolás művelete a véletlent teszi meg jelforrassá: „információ és zaj kísérleti összekapcsolása »a diskurzust mellékes dologgá« teszi.”¹¹ A határok, amelyek a kód egymást kizáró teljesítményeit elkülönöztetik, a gyakorlat felől nézve egyértelműen megragadhatók.¹² Másfelől viszont továbbra is fennáll a kérdés, hogyan írható le az az imaginárius stádium zaj és jel között, amelyet Jacques Lacan – az önmagát saját tükörképével felcserélő és e hamis képet tovább különböztető tudat allegóriájában – mint egy ismétlést kiváltó inverziót vitt színre,¹³ és amelyben azok az összevagy szétkapcsolások zajlanak, amelyek a reálisról visszafordíthatatlanul leválasztják a szimbolikus rendszereket. Jel és zaj távolsága kiszámítható,

¹⁰ Uo., 145.

¹¹ KITTLER, *Jel és zaj távolsága*, 460.

¹² Vö. „Lacan szimbolikus rendszere, távol ennek filozófiai interpretációjától, nem más, mint egy probabilisztikus törvény, amely a reális morájára épül, más szóval egy Makrov-lánc.” Uo., 179.

¹³ Jacques LACAN, *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint*, ford. Peter STEHLIN = Uő., *Schriften*, I., szerk. Norbert HAAS, Quadriga, Berlin, 1991, 61–70.

hangozhatna Friedrich Kittler válasza Claude E. Shannon íráskísérletére hivatkozva, amely után „a betűk nem részesülnek jobb bánásmódban, mint a számok a maguk korlátlan manipulálhatóságában, ezután a jeleket és zajokat már csak számszerűen definiálják.”¹⁴ És valóban, a számok és a betűk nemcsak az információelméletben, hanem már a modern nyelvészet és szemiotika kezdeteinél is szétválaszthatatlanul összefonódnak. A nyelv számszerűsítésének egy az előbbi példától eltérő, de eredményeiben mégis kanonikussá vált kísérletét Jakobsonnál találhatnánk meg (újra), ezúttal nem a poétikai funkció leírásában, hanem *A fonéma sajátos jelszerkezete* című tanulmányban.¹⁵ A vállalkozás tétje itt nem kevesebb, mint a zaj „nyelvészeti bekebelezése” egy implicit kódfogalom kidolgozása által, azaz egy olyan „kaotikus sokféleség elrettentő képének” az elrendezése, amely paradox módon éppen a jel materialitására való *fonetikai* reflexióban lép elő. Ez a jel és zaj megkülönböztethetetlen egybeesésével fenyegető beállítódás csak egy fiktív, nyelv előtti állapotban képzelhető el, vagy – Jakobson példájával élve – egy romantikus író balul elsült kívánságában, amelyben „egy gonosz boszorkány kedvese beszédét és a költészet zenéjét számtalan artikulációs mozgássá és végtelen sok hangbenyomássá változtatta, és amelyek így minden értelmüket és vonzerejüket elveszítették.”¹⁶ Érzéki benyomások rendezetlen sokasága lenne tehát a „naiv naturalizmusnak” vagy a fonetikának mint „az anyag tudományának” az eredménye és egyben zsákutcaja, hiszen ezek az elméletek, ahogyan ezt Jakobson és Halle *A nyelv alapjai*-ban megmutatták, szükségszerűen bonyolódnak bele a materiális hang és az immateriális fonéma megkülönböztetésének ellentmondásaiba.¹⁷

¹⁴ KITTLER, *Jel és zaj távolsága*, 462.

¹⁵ Roman JAKOBSON, *Die eigenartige Zeichenstruktur des Phonems* = Uő., *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919–1982*, szerk. Elmar HOLENSTEIN, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988, 139–181.

¹⁶ Uo., 141.

¹⁷ „Ez az úgynevezett »belső, immanens felfogás« (*approach*), amely a megkülönböztető jegeknek és csoportjaiknak meghatározott helyet jelöl ki a nyelvi – pszichológiai, akusztikus vagy auditív – hangokon belül, teremti meg a legkedvezőbb feltételt a fonéma-műveletek számára, amelyet azonban a »külső« felfogás képviselői, akik a fonémát más módon tartják leválaszthatónak a konkrét hangokról, ismételten vitatnak.” Roman JAKOBSON – Moris HALLE, *Grundlagen der Sprache*, ford. Georg Friedrich MEIER, Akademie, Berlin, 1960, 8.

A nyelvi jel kettős oldala, bárhog is nevezzük őket, már Saussure-nél sem kívülről, a megkülönböztetettek felől, hanem „belülről”, a nyelv mint összekötő elem felől gondolandók el. Azonban míg a hangalak és a gondolkodás közötti kapcsolóelem a hanganyag további differenciáit irrelevánssá teszi, addig a fonéma és a – már nem anyagi/fonetikai értelemben materiális, hanem átfunkcionalizált – megkülönböztető jegyek szétválasztása, majd meg nem különböztetése Jakobsonnál éppen a beszéd (*langue*) és a nyelv (*parole*) alapvető saussure-i megkülönböztetését egyesíti újra. A fonetika fonológia általi bekebelezése, amely a megkülönböztető jegyek által történik, illetve ezekhez vezet el, a *langue* fogalmát sajátos kóddá értelmezi át. És mivel a megkülönböztető jegyek rendszere maga is kódrendszert alkot, a jakobsoni nyelvfogalom már eleve magában foglalja a fonetika materialításait is. A nyelvi forma és a megvalósulás absztrakt megkülönböztetésének kritikája tehát – egy olyan tézis, amelyet Jakobson a nyelvi jel linearitása mellett Saussure-nek is felró –, a *langue*-nak egy átértelmezett fogalmából indul ki, és a distinktív jegyeknek mint a különbség hordozóinak azon tulajdonságát figyelembe véve válik meggyőzővé, esztétikai figurává, amelyet ezek már nevükkel is sejtetnek: ezekben ugyanis anyag és funkcionalitás megkülönböztethetetlen és felismerhetetlen módon egybeesnek.¹⁸ A megkülönböztető jegyek bináris rendszerében azok a materialítások, amelyek

¹⁸ A forma mint invariáns és a megvalósulás mint variáns egybeesésének elképzelése nemcsak a fonológiát mint „forma- és funkciótant” (Uo., 148.) megalapozó írások vezérelve, de a nyelvi funkciók megkülönböztetésében is fontos szerepet játszik. Jakobson egy példájából világossá válhat, hogy a nyelv emotív és referenciális kódjai csak forma és anyag elválaszthatatlansága esetén különböztethetők meg. Ha variáns és invariáns szembenállása, illetve különbsége egy stabil, rögzített rendszert képezne, az emotív információtartalmak nem lennének dekódolhatók és differenciálhatók. Attól függően, mely funkció kódja irányítja az olvasást, egy adott fonéma realizációja – egy kódváltás eredményeképp – akár invariánsként is olvasható. Variáns és invariáns inverziójának lehetősége a továbbiakban is fontos következményekkel jár majd. „A [big] »nagy« és a magánhangzó emfátikus megnyújtásának [bi:g] különbsége az angolban egy konvencionális, kódolt nyelvi tulajdonság, ugyanúgy, mint rövid és hosszú magánhangzó különbsége a cseh [vi] »te« és [vi:] »tud« pár között; utóbbi párban az információkülönbség fonematikus, előbbiben emotív természetű. Mindaddig amíg fonematikus variánsokban vagyunk érdekeltek, /i/ és /i:/ különbsége egy és ugyanazon fonéma egyszerű variánsaiként jelennek meg. Ha viszont emotív egységekről van szó, invariáns és variáns különbsége megfordul: hosszú és rövid invariánsok, amelyek különböző fonémákon keresztül valósulnak meg.” Roman JAKOBSON, *Linguistik und Poetik*, = Uo., *Poetik*, 89.

Saussure-nél a nyelvi értéket adó műveletekben veszítették el anyagi szubsztanciájukat, a kód szerves részeként kerülnek vissza a jelek szimbolikus szervezetébe. Mivel Jakobson egészen más különbségeket, vagyis a saussure-i megkülönböztetések rendszerének fonologizált változatát veszi alapul, talán a vitás pontok részletes rekonstrukciója híján is egyet lehet itt érteni Jacques Derridával abban, hogy ez a kritika éppen a nyelvi „formát” alkotó eredendő hasadást véti el. A *Grammatológiát* felidézve a jakobsoni nyelvszemlélet vakfoltja tehát a *phoné* differenciát eltörölő alapjának és az általa implikált megkülönböztetéseknek a viszonyában azonosítható: Jakobson már a fonéma egységből indul ki; a saussure-i szöveg ellentmondásából viszont, amely következetesen ellenáll a szubsztanciális azonosítás csábításainak, elkülönböződések lehetősége bontakoztatható ki.¹⁹ Míg azonban Derrida számára a fonéma dekonstrukciója az írás önfelemesítő metaforája felől stratégiai okokból fontosabbnak bizonyul, addig ahhoz, hogy az „információátvitel” technikai apparátusának és a megértés nyelviségének a feszültsége megmutatkozhasson, érdemesebbnek látszik a „kódolás” folyamatait szemügyre venni.

Jelen kontextusban például az a recepció jelenség lehetne inkább elgondolkodtató, hogy a jelentés ideáját távol tartani vagy száműzni igyekvő diszkurzusok számára még mindig több érdeklődésre tart számot a kommunikáció „esztétizált” modellje, mint az a saussure-i jelelmélet, melynek dimenziói már azelőtt elhagyták a jelentés pályáit, még mielőtt ezek megalapozhatták volna a modern szemiotikát. Nem csak azért, mert Saussure-nél a fogalmakon túl mindenfajta jelentésszint nem-jelentéses műveletek eredménye. Az a megállapítás, mely szerint „a nyelv szerepe a gondolkodással szemben nem abban áll, hogy hangok által materiális eszközt teremtsen a gondolatok kifejezésére, hanem összekötő kapocsként szolgál gondolkodás és hang között”, nemcsak azt a következtetést vonja maga után, hogy a nyelv hordozói (gondolkodás, hang) nyelvi műveletek által konstituálódnak

¹⁹ „A nyelvészet a nyelvet – objektivitásának területét – végső soron és természetének redukálhatatlan egyszerűségében a *phoné*, a glossza és a logosz egységeként határozza meg. Ez a meghatározás megelőz minden lehetséges megkülönböztetést, amely felmerülhet a különböző iskolák terminológiai rendszerében: nyelv/beszéd; kód/üzenet; séma/használat; nyelvészet/logika; fonológia/fonematika/fonetika/glosszematika.” Jacques DERRIDA, *Grammatologie*, ford. Hans-Jörg RHEINBERGER – Hanns ZISCHLER, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1992, 53.

nak, e nyelvi műveletek pedig nem közvetlenül adottak, hanem azt is, hogy a gondolkodás, jelentés és értelem nem része vagy alkotója a rendszernek, hanem utólagos effektusa. Az értelem utólagossága továbbá nem egy pusztán különbözősége háttere előtt, hanem egy kettős differenciában, azaz két különbözősége különbségében bontakozik ki. Még a sem szubsztanciális, sem konstans mozzanatot nem tartalmazó nyelvi érték is csak egy kettős művelet – hasonló elemek összevetése és eltérők kicserélése – után jelenhet meg a rendszerben.²⁰ „Önkényesség és különbözőség egymást kölcsönösen feltételező tulajdonságok”,²¹ a kicserélés művelete tehát összehasonlítást von magával, utóbbit pedig a csere váltja ki. De bárhog is követik egymást a saussure-i képlet lépései, a két művelet legalább négy elemet feltételez, illetve ezek különbségét termeli.

Első pillantásra nemcsak a kódoknak és a bináris oppozícióknak nehéz ebben a rendszerben helyet találni, de azok a megkülönböztetések sem rendszerezhetők egykönnyen, amelyeket Jakobson a nyelv alapjainak felépítése során hajt végre. A fonéma megkülönböztetett szerepét egyfelől annak köszönheti, hogy ez a nyelvnek és a beszédnek is része, másfelől viszont „a fonéma minden egyéb hangnyelvi értéktől, sőt egyáltalán valamennyi nyelv- és jelértéktől alapvetően különbözik.”²² Ebből még minden nehézség nélkül levonható az a következtetés, hogy a kód fogalma szándéka szerint elébe megy a nyelvi forma és a beszéd tévesnek ítélt megkülönböztetésének,²³ hogy ezzel egy új alapot teremtsen a reprezentáció rendszerének, azaz minden egyéb olyan jelnek, amelynek a fonémával szemben „saját, pozitív, megha-

²⁰ „E kérdés [ti. a nyelvi érték és a fogalom felcserélése] megválaszolásához először is megállapíthatjuk, hogy a nyelven túli jelértékek is ilyen alapelv szerint állnak elő. Ezeket mindig meghatározza: valamilyen eltérő dolog, amely kicserélhető arra, amelynek értékét meg kell határozni, hasonló dolgok, amelyek összehasonlíthatók azzal, amelynek értékéről szó van.” Ferdinand de SAUSSURE, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, ford. Herman LOMMEL, szerk. Charles BALLY – Albert SECHÉHAYE, Walter de Gruyter, Berlin, 1967, 137.

²¹ *Uo.*, 141.

²² JAKOBSON, *Die eigenartige Zeichenstruktur des Phonems*, 178.

²³ „Bár a forma a nyelvi képződményben gyökerezik, de szükségszerűen jelen van minden beszédcselekvésben is, hiszen ez akkor nem beszédcselekvés lenne, hanem artikulálatlan hangadás.” *Uo.*, 148. Forma és megvalósulás absztrakt megkülönböztetése, amely már nem feleltethető meg a saussure-i terminológiának, az oppozíció elve szerint válik újra egységgé: „[e]gy valódi oppozícióban az egyik tag nem gondolható a másik nélkül.” *Uo.*, 167.

tározott és konstans jelentése van.”²⁴ Míg a jelek ökonomikus rendszerében „két jelérték szembenállását a szignátum szintjén lévő oppozíció adja, illetve ez utóbbi az, amely az adott jelérték rendszerbeli helyét meghatározza”,²⁵ addig a kikülönített fonémák rendszere más differenciális törvényeket követ. A jelek megfelelésén és kicserélhetőségén alapuló reprezentációs körforrásban minden szónak, morfémanak, emfatikus és szóhatár-jelölő hangnak van valamilyen megfelelője a jelölt szintjén. Két fonéma különbségének ezzel szemben „csak egy pusztán jelentéskülönbségnek a ténye feleltethető meg, ennek a jelentéskülönbségnek a tartalma viszont se nem konstans, se nem meghatározott.”²⁶ A nyelvi rendszert így egyrészt vertikális-jelentéses, másrészt olyan ezt megelőző horizontális vonatkozások alkotják, amelyeket kizárólag fonematikus különbségek, vagyis szembenállások működtetnek. Ugyan itt most nem feladatunk a felosztás következményeinek, illetve az ebből adódó elméleti nehézségeknek a kibontása, de azok a problémák, amelyeket például a jelölők klasszifikációja és hierarchiája,²⁷ az írás reprezentációs meghatározása²⁸ és a jelentéses és fonematikus szintek közötti megszakított vonatkozás helyreállítása vetnek fel, mégsem függetlenek a jelen kérdésiránytól.

Jakobson fonológiájának legnagyobb hatású és talán túlságosan is jól ismert előfeltevése szerint a nyelv legkisebb, jelentéssel még nem, csak megkülönböztető funkcióval bíró építőelemei tehát azok a fonémák, amelyek – itt még saussure-i elveket követve – nem önmagukban, hanem csak más fonémákkal való kizáró ellentétükben határozhatók meg mint – éppen ezért csak fiktív – egységek. A jelrendszerek oppozicionális felépítését Jakobson azon a ponton véli Saussure-nél konzekvensebben elgondolni, ahol a kizáró ellentét nem egyszerűen csak egy mindenkor *másik*, az adottól különböző elemet feltételez, hanem ezzel „VALAMELY szempontból azonos”,²⁹ előzetesen kódolt, konstans oppozíciós párt is implikál. A fonémák elkülönülésének kérdésére innen nézve csak egy előtér–háttér mintázat

²⁴ *Uo.*, 157.

²⁵ *Uo.*, 164.

²⁶ *Uo.*, 155.

²⁷ *Uo.*, 160.

²⁸ *Uo.*, 159.

²⁹ *Uo.*, 167.

kontrasztja adhatja meg a választ, amely, mivel nem érvényesülhet absztrakt fonémák (önkényes jelek között nehezen lehet hasonlóságokat felfedezni), csak érzékiileg leírható tulajdonságok között, értelemszerűen teszi szükségessé egy bináris rendszer bevezetését. Ezért „a fonémák helyett a distinktív jegyek bizonyulnak elsődlegesnek.”³⁰ Miután Jakobson a fonémák további felosztásával alapozza meg a nyelvi rendszer építményét, elkerülhetetlenül a fonémák válnak a bináris különbségek jelöltjeivé, amelyek – a fonéma sajátos jelszerkezetének köszönhetően – önmagukon nyilvánítják meg a jelölő–jelölt különbséget és e kettő egybeesését. Az alapok tehát a reprezentáció ideáját rejtik, amelyben „a fonémák egy jelenlévő jelle utalnak, diakritikus jelként működnek, mint jelek a jelen.”³¹ A fonéma ezért a nyelv „első jele”,³² írja Derrida, jelöltje pedig nem más, mint „a másság pusztá ténye”,³³ önmagával azonos. Egyfelől elmondható tehát, hogy a nyelv tudományának fonológiai orientációja „saussure-i intenciót teljesít be”.³⁴ Másfelől azonban a nyelv azon törvényei, amelyek az értelmi effektusoktól függetlenül vagy ezt megelőzően működnek, Jakobsonnál nagyobb eséllyel lelhetők fel a megkülönböztető jegyek imaginárius topológiájában, mint ezek nyilvánvalóan metafizikus interpretációjában.

Ha a poétikai funkció a jelentések logikai oppozíciói által láttatott, ezek által meghatározott és nem pedig az ezeket (például fonémaszinten) megelőző nyelvi materialitás ekvivalenciáin, hasonlóságain és eltérésein alapul,³⁵ akkor nehezen fogadható el az a feltevés, mely szerint a jelentés nélküli alapelemek is rendelkeznének olyan (eszerint jelentéses) tulajdonságokkal, amelyek egymással összehasonlíthatók. Bár a *fonéma* Jakobson szerint csak mint minőségek komplex egysége határozható meg, amely a *kódot* végző soron mint nyelvi kijelentést – egy állítmány (megkülönböztető jegyek)

³⁰ *Uo.*, 169.

³¹ *Uo.*, 170.

³² DERRIDA, *I. m.*, 24.

³³ JAKOBSON, *Die eigenartige Zeichenstruktur des Phonems*, 170.

³⁴ DERRIDA, *I. m.*, 52.

³⁵ „Két jelérték akkor állítható egymással szembe, ha a jelölt szintjén oppozíció áll fenn. Egy ilyen oppozíciónak megfelelően egy a jelölt szintjén fennálló valódi oppozíció. Így áll szemben például a záró intonáció első hanglejtése a továbbutaló intonáció emelkedő hanglejtésével vagy így áll a bólintás függőleges fejmozgása az igenlés, a fej vízszintes mozgása pedig a tagadás helyett.” JAKOBSON, *Die eigenartige Zeichenstruktur des Phonems*, 163.

hozzárendelése egy alanyhoz (a fonémához mint jelölthöz) – *definiálja*, az adott kód működésmódja, jobban belegendolva, aligha olvasható le saját következményeiből, azaz az általa kódolt fonémák összehasonlítása által. És mégis, ez a már önmagában is poétikusnak és hallucinatórikusnak ható elképzelés (a meghatározás szerint tehát lennének olyan fonémák, amelyek jobban hasonlítanak egymásra, mint mások) nemcsak a poétikai funkciót, de magát a fonológiát is, már saját kezdeteit megelőzően motiválja. A megkülönböztető jegyek, amelyek a hangképző szervek tulajdonságai után lettek elnevezve vagy inkább előzetesen tételezve, korrelatív összefüggésekben rendszerezhetők: „Az oszmántörök állítólagos 28 magánhangzó-különbsége három alapoppozícióra bontható fel: nyílt és zárt, elülső és hátulsó, valamint ajakkerekítéses és ajakréses képzésre. Ez a három pár, tovább már nem osztható megkülönböztető tulajdonság az oszmántörök mind a nyolc magánhangzóját meghatározza.”³⁶ Miután minden fonémát egy hármas tulajdonságegyüttes egyedi összetétele jellemez, az egyes fonémák jelértékét a mindenkorai oppozíciópárok, tulajdonságok újabb komplex egységei adják. A fonémák szembenállásában így három hasonlósági fokozat állhat elő: ha a fonémák csak egy tulajdonságban térnek el és minden más szempontból megegyeznek, akkor valódi oppozícióval van dolgunk. A kontraszt fogalma azokra a szembenállásokra szűkíthető tehát, „amelyekben két egység poláris tulajdonságai egymásmellettségük (kontiguitásuk) folytán válnak a hallásban érzékelhetővé.”³⁷ Más szembenállások további oppozíciókat tartalmazhatnak vagy akár minden tulajdonságban eltérhetnek. A magánhangzókat ugyanúgy hierarchikus kapcsolatok szervezik rendszerré, mint ahogyan a jelek első-, másod- és harmadrendű osztályait is a jelölt tartalomtól való távolságuk különbözteti el.³⁸ Kézenfekvőnek tűnik a feltevés, amely szerint a jelentéstelen elemeket elsősorban megkülönböztető jegyeik egyedítik és definiálják. Ez az elképzelés mindazonáltal nem

³⁶ *Uo.*, 169.

³⁷ JAKOBSON–HALLE, *I. m.*, 4.

³⁸ Míg a jelek első szintjén a tartalom a jelölt, addig ez a második szinten egy jelen lévő jel, tehát a fonémák. A betűk a reprezentáció harmadik szintjéhez tartoznak, ahol a jelölt egy jel jelével azonos. „A jelölt természetesen közelebb áll a kijelentés tárgyához, mint a megfelelő jelölő. Következésképpen az utóbbi az előbbinek hierarchikusan alárendelt, különösen ha tartalmak jeleiről, például morfémaokról vagy emfatikákról van szó.” JAKOBSON, *Die eigenartige Zeichenstruktur des Phonems*, 163.

egyszerűen a kijelentés nyelvi-logikai modelljét veszi alapul (a kódot a már kódolt üzenet strukturálja). Ebben a fonológiai rendszerben a nyelvet poétikai kódok hozzák működésbe. A poétikai funkció nemcsak a reflexió egy lehetősége, hanem minden más kommunikációs beállítódásnak az alapja. Mivel a nyelv alapjait a hasonlat esztétikai alakzata alapozza meg, a többi kapcsolódás is efelé mutat, illetve ebből van levezetve. A kódolás alfabetikus/fonológiai modellje következképpen ugyanennek a dialektikának a része. Ezzel felmerül a kérdés, milyen elv szerint működik az a „jól ismert ábécé”, amely „Homérosz énekeit adományozta”, lehet-e egyáltalán szó valamiféle kódolásról a nyelv területén, és ha igen, akkor hol húzódnak a modern matematika és a jelrendszerek kódjainak a határai? Ennek kiderítéséhez egy lehetséges lépés lehet az, ha az adott példán egyszerűen megnézzük, hogyan működnek a definíción túl, az olvasás gyakorlatában a bináris rendszerek, illetve hogy mi is az, amit ezek kódolnak.

Nyolc magánhangzó különbsége a három említett oppozíció segítségével szembenállások sorává rendezhető: „az /o/, /a/, /ö/, /e/ fonémák az /u/, /u/, /y/, /i/ fonémákkal mint nyíltak állnak szemben a zártakkal, az /o/, /u/, /a/, /u/ fonémák mint hátul képzettek az /ö/, /y/, /e/, /i/ elöl képzett fonémákkal, és végül /o/, /u/, /ö/, /ü/ ajakkerekítésesként áll szemben az /a/, /u/, /e/, /i/ ajakréses fonémákkal.

o	:	=	a	:	u	=	ö	:	ü	=	e	:	i
o	:	=	u	:	ü	=	a	:	e	=	u	:	i
o	:	=	u	:	u	=	ö	:	e	=	u	:	i

39

Hogy Jakobson e képlethez fűzött szűkszavú kommentárja már kevésbé a jelölt és jelölt ideális és a hangképző szervek által (is) motivált egybeesését, a hang egységét, hanem sokkal inkább a betű arbitraritását tartja szem előtt, nyilvánvalóvá válhat az optikai szférából és az írásrendszerekből vett példájából, amely gesztus pedig Derrida *Grammatológiája* után aligha okozhat meglepetést. Egy, az olvasó számára teljesen ismeretlen írásrendszer szabályainak feltárásában az egyes szavak jelentésének esetleges ismerete nem-

³⁹ *Uo.*, 168.

hogy nem járulna hozzá a jelfejtés sikeréhez, de még akadályozná is azt. „Annál könnyebb a feladat, minél csekélyebbek és rendezettebbek azok a *külsődleges különbségek*, amelyekre a betűk sokfélesége redukálható.”⁴⁰ Ez a lehetőség ugyanis, fűzhetnénk hozzá a magyarázathoz és előlegezhetnénk meg a bináris felosztás következményét, valójában nem jelentésekből, hanem ennek az esztétikai ideológiájából indulna ki. A példa nem egy jelentés-hozzárendelés, hanem valamilyen ismétléses munka felé tereli a kódfejtés folyamatát. Jakobson nyelvszemléletének előfeltevése (üzenet és kód, valamint fonéma és artikulációs-akusztikai jegy természetes folytonossága) gyorsan leleplezhető az üzenet és a szimbólumok – információelméleti szempontból nagyon is legitim – átírásával. Az üzenet, a természetes hang nemcsak betűkkel, de számokkal is leírható. A hangképző szervek tulajdonságai sem önmagukban jelentések, ezeknek csak topológiai funkciójuk van: a három oppozíciós pár egyéb szimbólumokkal, technikai-intézményes kódrendszerrel, átírási technikával is helyettesíthető. Tegyük próbára a jakobsoni rendszert és vegyük a következő átírást:

o = 1; u = 2; a = 3; u = 4; ö = 5; ü = 6; e = 7; i = 8

nyitott/zárt = A/B

elülső/hátulsó = C/D

kerekítéses/ajakréses = E/F

1	:	2	=	3	:	4
A		B		A		B
D		D		D		D
E		E		F		F

⁴⁰ „A probléma szemléltetéséhez vegyünk egy optikai példát! Például el akarunk sajátítani egy számunkra ismeretlen írást, mondjuk a koptot. Rendkívül nehéz a feladat, ha az írás számunkra csak értelmetlen arabeszek egyszerű halmaza. A feladat könnyű, ha minden egyes betűnek állandó és egységes pozitív értéke van. Van azonban egy köztes eset: a betűnek ez a pozitív értéke ismeretlen, viszont ismerjük az adott kopt szöveg minden szavának jelentését, a betűk pedig megkülönböztető jelekként szolgálnak. Az ábécé elsajátítása bizonyosan könnyebb, mint az első, de jelentősen nehezebb, mint a második esetben. Annál könnyebb a feladat, minél csekélyebbek és rendezettebbek azok a külsődleges különbségek, amelyekre a betűk sokfélesége redukálható.” *Uo.*, 168.

Hogyan működik tehát az ábrázolt kódrendszer? Mint ahogy ez a képletből is kiderülhet, a jelek, ez esetben a számok rendszerbeli helye még nem határozható meg egy másikkal való szembeállítás vagy kontraszt által. Az A/B eltérésének mindaddig nincs megkülönböztető szerepe, amíg ugyanez az oppozíció meg nem ismétlődik egy azonos, de valamilyen szempontból mégis eltérő szembenállásban (3:4). Ha tehát kicsit jobban szemügyre vesszük az ellentétek elrendezését, nyilvánvalóvá válhat, hogy a jeleket nem ellentétes tulajdonságaik különböztetik el, hanem már ezeknek a kontrasztoknak – nem fonémáknak vagy jeleknek, nem is jegyeknek, hanem különbségeknek – az ismétlései. Két üzenetet helyettesítő szimbólum különbsége önmagában nem több egy aszisztematikus eltérésnél. Az eltérés akkor válik a szó szorosabb értelmében vett különbséggé, ha ez nem csak az adott, hanem legalább még egy pár megkülönböztetését is végzi. Két jel, 1 és 2 különbségének önmagában még semmilyen értéke sincs; ez az érték 3 és 4 különbségére van ráutalva és fordítva. Nem fonémák, betűk vagy jelek állnak egymással szemben a rendszerben, hanem egy iteratív ismétlésben egymást kölcsönösen legitimáló oppozíciók: mindegyiknek csak saját modifikált előfordulásának köszönhetően van egyáltalán rendszerbeli helye. A jelek ellentétes szembenállása persze más, például olyan felállásban is elrendezhető, amelynek mintázatában az ismétlés nélküli eltérés lesz a mérvadó. Csakhogy a dekódolás munkája nyilván nem jelekből (nem saját teljesítményének majdani eredményéből), hanem a rendszer működését lehetővé tevő műveletekből – már mindig is valamiféle ismétlésből – indul ki. Egy kontraszt kódolásának a fenti képlet topológiája lehetne a mintája, hiszen ebben az oppozíciók mindhárom lehetséges pozíciót leképezik, vagy az összes viszonyt realizálják, amelyekben ezek előfordulhatnak: az eltérést (A/B), az azonosságot (D) és az ismétlést (E:E/F:F). A bináris jegyek, amelyek két jel ellentétében vagy azonosak, vagy pedig kontrasztot képeznek, csak egymás között, egy kettős oppozícióban mutathatnak fel valamiféle jelértéket. Két oppozíciónak egyidejűleg megkülönböztető értéket tulajdonítani, még ha a képlet ezt sugallja is, mindazonáltal több okból is lehetetlennek bizonyul. Bár a $3 : 5 = 4 : 6$ oppozíciók például az eltérés mellett elvileg két különböző ellentét ismétlését is tartalmazzák, mégsem dönthető el, hogy 3 és 5, illetve 4 és 6 különbsége a C/D vagy az E/F szimbólumok oppozíciójának köszönhe-

tő-e, illetve hogy ez a kettős ismétlés ez esetben nem inkább azonosságot teremtet-e.

Egy bináris oppozíció szisztematikus értéke továbbá csak akkor igazolható, ha az ezt alkotó eltérés (a nem ismételt ellentét) is rendszeresnek bizonyul: az ismétlést egyáltalán lehetővé tevő eltérésnek egy másik elrendezésben a maga részéről szintén ismételhetőnek kell lennie. Míg $1 : 2$ és $3 : 4$ szembenállásokat az A/B oppozíció különbözteti el, addig $1 ; 2$ és $3 ; 4$ ismétlések különbségéért, tehát az A/B oppozíció iterációjáért az E/F oppozíció a felelős. Utóbbi oppozíció elkülönítható értékét, azaz ismétléses elrendezését az eddigi szembenállások felcserélésével, az alapképlet korrelatív párjában kapjuk meg:

1	:	3	=	2	:	4
A		A		B		B
D		D		D		D
E		F		E		F

Míg az E/F előbbi eltérése az inverziós ismétlésben oppozícióvá válik, addig az A/B binaritás elveszíti megkülönböztető szerepét és az ismétlést lehetővé tevő háttérként egy pusztá eltéréssé változik. Jakobson Saussure-t revideáló terminusai, az oppozíció és a kontraszt kettősségei tehát megkettőzősükkkel és felcserélésükkkel tehetők újra operatívvá: a kontraszt, azaz „két egység poláris tulajdonsága” csak akkor „válhat hallhatóvá”,⁴¹ ha ezek már éppen hogy nem kontrasztot, vagyis pusztá eltérést, hanem az ismétlésben oppozíciót képeznek. Egy oppozíció megjelenésének feltétele pedig az a – dupla – kontraszt (például A:A/B:B), amely az ismételt oppozíció alteritását biztosítja.

Nem lenne itt célravezető annak ábrázolása, hogy az adott rendszer három megkülönböztető oppozíciója mindannyiszor négy különféle konstellációban – distinktív jegyek meghatározott együttesében, ezek variálható háttere előtt – ismételhető. Fontosabb hangsúlyozni a „rendszernek” azt a funkcióját, amelyet elfelejtet a matematikai elven alapuló ábrázolásmód és a reprezentálhatónak tűnő topológia. A megkülönböztető jegyek nemcsak

⁴¹ JAKOBSON–HALLE, *I. m.*, 4.

a jeleket, hanem – mint ahogy ezt az inverziós váltásban már megmutattuk – magukat, azaz saját eltéréseiket is megkülönböztetik. Jel és megkülönböztető jegy különbsége két egymást kizáró aspektus kölcsönösségére vezethető vissza: míg az ismételhetőként megjelenő oppozíciót éppen ismételhetősége fosztja meg különböztető képességétől, addig a különböztető eltérés megismételhetetlensége folytán oppozíciós értékét veszíti el. A fenti képlet és inverziója ezért fiktív és félrevezető. Ez azt feltételezi ugyanis, hogy az azonosan ismétlődő jegyek (D), illetve azok, amelyek egy pusztán eltérést képviselnek, a megismételt oppozícióval (az első képletben A/B, a másodikban E/F) egyidejűleg és így azonos funkcióban és helyi értékkel jelennek meg. Az ábrától eltérően viszont azok a sorok, amelyek nem tartalmaznak oppozíciót, szükségszerűen azonosíthatatlanok maradnak. A jeleket és jegyeket egyidejűen megjelenítő képlet és transzformációja, az adott konstellációt átalakító inverziós lépés csak egy absztrakt leképezés elméleti keretei között képzelhető el. Ha a háttér mint a rendszer külseje olvashatatlan, akkor nem tudható, melyek azok a jegyek, amelyeket felcserélve a jelek azonosíthatók lesznek. A lehetséges jel–jegy-kombinációk ábrázolása azt a benyomást kelti, hogy a jelek helyi értéke kiszámolható, az oppozíciók előfordulásának valószínűsége számokban megadható. A modell épp a rendszer mozgatórugóját fedi el: a reprezentáció nemcsak oppozíció és eltérés megjeleníthetetlen különbségét törli, de ilyen keretek között a jelek és a bináris oppozíciók funkciókülönbségének a helyét is egy organikus kapcsolat foglalja el (a hangképző szervek fiziológiai tulajdonságai). Hiszen nemcsak a fonémák helyettesíthetők más szimbólumokkal, betűkkel vagy számokkal. A megkülönböztető jegyek rendszerének és a jelek rendjének az ideiglenesen rögzített viszonya is csak az adott technikai rendszeren belül érvényes. Ez a viszony továbbá nem önkényes, hanem egy olyan célnak van alárendelve (az információközvetítés zavartalan és gyors folyamata, titkosítása, a csatorna tehermentesítése stb.), amely nem saját törvényeiből fakad. A sztochasztikus analízis például ugyanúgy veszi alapul egy nyelv statisztikai tulajdonságait, mint a distinktív jegyek stabilizált topológiája az egyes nyelvek fonológiai rendszerét.⁴² Claude E. Shannon említett kísérlete valószínűségi számokba

⁴² „Gondoljunk el egy diszkrét forrást, amely jelről jelle generál egy üzenetet. Ez bizonyos valószínűségeket szerint olyan egymás után következő jeleket választ ki, amelyek éppúgy függenek a megelőző, mint az adott jelektől. Azt a fizikai rendszert vagy egy rendszer ma-

írja át a betűkapcsolatokat, a szimbólumsorok itt az adott nyelv statisztikai szerkezetét *képezik le*.⁴³ Az elemzett „nyelv” viszont itt már azelőtt „kódolva” volt, mielőtt még „az üzenetet a megfelelő kódolás jeleké” alakíthatta volna.⁴⁴ Noha az intercepció gyakorlata nem ekvivalenciák, hanem betűkapcsolatok gyakorisága után kutat, és a két modell komplexitását, valamint technikai alkalmazhatóságát tekintve minden bizonnyal meglehetősen eltér, az üzenetre való beállítódás pozíciója a két esetben egy szempontból mégis azonos. Ezek még akkor is az ismételhetőség szabályszerű rendezettségéből indulnak ki, ha adott esetben a hasonlóság és eltérés elvét a valószínűség helyettesíti. A technika lényegét érintetlenül hagyja az a kérdés, hogy a jelsorokat milyen – hasonlóságot vagy valószínűséget vadászó – kódok rendszerezik és hierarchizálják. A diszkrét egységek sorozatának számértékekben való kódolása maga is kódot kódol – az alfabetikus rendszerek meghatározott szabályszerűségeit írja át. Amik ebben az összefüggésben kiszámíthatók és valószínűsíthetők tehát, azok további kódok kódjai, egy olyan zártkörű rendszer, amely minden valószínűség szerint megint csak reprezentációs kódok szerint ábrázolható.

Ha a technika önreferens világában a kód az üzenet, felmerül a kérdés, hol keresendők vagy megtalálhatók-e egyáltalán ugyanezek a tényezők az ábécé rendszereiben. Visszatérve a fonológiai rendszerek kódjaihoz, megállapíthatjuk tehát, hogy ezekben nem fonémák vagy jelsorok, hanem korrelatív viszonyok állnak egymással szemben. A technikai modell bináris oppozíciói mögött összetettebb műveletek mutathatók ki: egy egyszerű kontraszt – a megkülönböztető jegyek egyik vagy másik pólusa – helyett az oppozíciók ismételhetőségéből kell kiindulni. Egy úgynevezett bináris egy-

tematikai modelljét, amely jelek ilyen sorát állítja elő, és amelyet valószínűségi törvények irányítanak, sztochasztikus folyamatnak nevezzük.” Claude E. SHANNON, *Eine mathematische Theorie der Kommunikation*, ford. Helmut DRESSLER = Uő., *Ein/Aus. Ausgewählte Schriften zur Kommunikations- und Nachrichtentheorie*, szerk. Friedrich KITTLER – Peter BERZ – David HAUPTMANN, Axel Roch, Berlin, 2000, 16.

⁴³ „Az általános kiindulópont az, hogy a forrás statisztikai tulajdonságainak ismeretében a szükséges csatornkapacitás redukálható, amennyiben megfelelő módon kódoljuk az információt. A telegráfiaiban például betűsorok helyettesítik a továbbítandó üzenetet. Ezek a sorok mégsem teljesen véletlenszerűek. Általánosságban mondatokat képeznek, és az adott nyelv, mondjuk, az angol statisztikai struktúrájával rendelkeznek.” Uő., 16.

⁴⁴ Uő.

ség – önmagát megkettőzve – egy egyidejű eltérésen és azonosságon keresztül realizálódik, amelyek az oppozíciók között és ezeken belül a korrelációt képezik. Egyetlen oppozíció még nem elég ahhoz, hogy két fonémát megkülönböztessünk. Miután a fonémák csak ismétlésen keresztül állíthatók szembe, értékük az ismétlést alkotó különbségnek is ki lesz téve. Az ismétlés művelete tehát nem adott választ a kontraszton belüli különbségre, hanem csak áthelyezte azt: a fonémák kontrasztja ezzel a lépéssel oppozíciók – még rendszertelen – eltérésévé változott. A különbség utáni kérdezés eszerint inkább ellentmond a tényleges működésnek ahelyett, hogy – ismétlés által – megközelítene azt. Az oppozíciók különbségei legfeljebb iteratív továbbításukban, de egyidejű reflexiójuk lehetősége nélkül ismételtethetők. A képletek egyenlőségjele így inkább tautologikus viszonyt jelöl, amelyben az ismételt nemcsak azonosak (D) és különbözők (az E/F eltérésben) egyszerre, hanem még egy másik különbség ismétlését (A/B oppozíció) is tartalmazza, amelyek az előbbiekkal megkülönböztethetetlen módon keverednek. Nem az elemek közötti különbségek játsszák a döntő szerepet, hanem a *műveletek ismétlései*, amelyekben az elemek elkülönбöződnek. Nem értékek vagy egységek ismétlődnek tehát, hanem oppozíciók és eltérések megkettőző felcserélései azonos, de meghatározatlan jegyek tengelye körül. Az oppozíciók újrafelismerését ugyanis nemcsak a rendszertelenül eltérő jegyek felismerhetetlensége ássa alá. Láthattuk, hogy a csereműveletekben olyan jegyek is közreműködnek, amelyek két oppozíció szembeállításában mindannyiszor azonosak és ezért észlelhetetlenek maradnak. Semmilyen módon nem jelölhető, jelezhető és ezért nem dönthető el az, hogy a megkülönböztető pár mely pólusa alkotja a műveletek közös tengelyét. Megint csak fölösleges lenne itt további ábrákon keresztül megmutatni, hogy a hátul képzett jegyek vagy D szimbólumok azonos sorát a bemutatott példában anélkül cserélhetnénk ki elől képzett jegyekre, illetve C-re, hogy a leírt csereműveleteket bármely ponton megváltoztatnánk. Ez a hipotetikus csere mégis a topológia és a négy jel szimmetrikus párjához vezetne, vagyis elvileg teljesen más számokat ($5 : 6 = 7 : 8$) eredményezne.

A fonéma jelentésmegkülönböztető szerepe Jakobsonnál fiktív figura tehát, amely saját feltételeit funkciókként kölcsönzi tovább, maga pedig mint a nyelv „üres és negatív alapegysége”⁴⁵ marad hátra. A fonéma a nyelvi rend-

⁴⁵ *Uo.*, 170.

szernek az a középpontja, ahol a horizontális különbségek vertikális vonatkozásokba fordulnak át. A nyelv materialitásainak és a kód felépítésének a leképezése nem más, mint egyidejű műveletek pillanatnyi, képszerű kiterjesztése, amelyek mindazonáltal nem stabilizálhatók, és ezért az általuk motivált absztrakciót újra mozgásba hozzák, mindannyiszor újraolvassák. A fonematikus kódolás modellje maga is egy pillanatnyi együttállás kiterjesztése, amely viszont még maga is „dekódolásra”, mint „történeti tény”, olvasásra szorul. A kódolás, amelyet egyébként Jakobson sehol sem tárgyalt direkt, csak közvetett módon vagy utólagos effektusaiban, egy olyan retorikai képként bontakozik ki, amelynek motivációja csak a poétikai funkció felől érthető meg igazán. Történeti-mediális összefüggések poétikai alakzatai jelölhetetlen szemiotikai eseményeket helyettesítenek, nyelvi instanciák létesítését érzéki jel és médium egybeesése motiválja. Ezeknek a kódrendszereknek a figuratív összefüggéseit minden bizonnyal az irodalmi olvasásmódok leplezhetik le a legnagyobb hatékonysággal és mobilizálhatják őket újra. A költészetnek erre az „önprezentációs” effektusára hívja fel a figyelmet Kulcsár-Szabó Zoltán poetológiai összefüggésben, amely felől a poétikai funkció, Kittler értelmezésében a jel és a zaj távolságának maximuma, mint az önreflexió kiterjesztett alakzata, vagy mint egy „téves olvasat eredménye”⁴⁶ lepleződhet le, amely ezért éppen nem a költészettel vagy az íráskultúrával, hanem csak ezek – esztétikai – effektusaival azonosítható. Az önprezentáció – önreflexió helyett – javasolt fogalma, amely utóbbival ellentétben a jel érzéki prezenciájának illúziójából indul ki, a medialitás koncepcióit is mindjárt más megvilágításba helyezheti. A líra önprezentációs effektusa ugyanis „inkább alakzat, mint médium”.⁴⁷ Korántsem vehető biztosra tehát, hogy a kódolás nyelvi és egyéb kulturális technikái éppen azokban a mediális alakzatokban lennének elkülönбөztethetők, amelyekre egyrészt rá vannak utalva, és amelyekben prezentálhatók, és amelyeket másrészt ők maguk „kódoltak”, illetve olvastak félre.

Az elemzett fonológiai viszonyok sejtethető módon a jelentéses szintekre is kiterjeszthetők, ez a lépés pedig nyilván a horizontális-vertikális vonatkozások hierarchiáját sem hagyja érintetlenül. Az eddigiek után arra következtethetünk, hogy szavak, jelentések, fogalmak és hangképek is részt vesz-

⁴⁶ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Irodalmiság és medialitás a költészetben* = *Uo.*, *Metapoétika*, 32.

⁴⁷ *Uo.*, 33.

nek az oppozíciók és eltérések kiasztikus mozgásában. Jelölő és jelölt különbségét a megkülönböztető jegyek cseréjében feltárt kettős differencia felől olvasva újra Saussure-höz, pontosabban a nyelvi érték létesülésének leírásához érkezünk. A megkülönböztető jegyek kontrasztja még innen nézve is csak olyan előfeltételezett nyelvi kategória, amelynek „értéke azzal még nem határozható meg, ha csak megállapítjuk, hogy kicserélhető erre vagy arra a fogalomra”,⁴⁸ vagy éppen fonémára. Nemcsak a jel kettős oldalát, de a megkülönböztető jegyeket is meg kell ismételni, azaz más jelek kontextusába illeszteni ahhoz, hogy értéküket megkapjuk; „össze kell még hasonlítani hasonló értékekkel, más szavakkal, amelyek melléje állíthatók”, hiszen „tartalmát annak együtthatója határozza meg, amely rajta kívül található.” Ha a jakobsoni és a saussure-i rendszer más alkotórészekkel dolgozik is, mégis mindkét esetben ugyanarról az alapelvről van szó: két fonéma kontrasztját két azonos, de ezektől eltérő fonémával kell szembeállítani; a „valódi oppozíciót” meg kell, hogy előzze a kontraszt ilyen módon való megismétlése. A működés szempontjából nincs jelentősége annak, hogy az egyrészt előfeltételezett, másrészt csak a rendszer csereműveleteiben előálló „egységek” milyen analógia szerint lettek elnevezve (jelölő és jelölt kettőse, hangképző szervek által produkált jegyek, konvencionális írásrendszerek), ha egyedül ezek egybe nem esése az, amely a kódolást lehetővé teszi (és nem pedig meghatározza vagy determinálja, hiszen ezek csak a kódolást követően jönnek létre). Ez a negatív feltétel nem a különbség üres és immateriális fogalmát rejti, hanem, mint láthattuk, különböző *viszonyok* permanensen fennálló *differenciáját*. A megkülönböztető jegyek oppozíciói további eltérésekre vannak ráutalva, hiszen „hogyan is ne különbözne az A, B, C, D elemek között megállapított kapcsolat attól a kapcsolattól, amely ugyanezen elemek elülső és hátoldala, tehát A/A', B/B', stb. között áll fenn.”⁴⁹ A megkülönböztető jegyek kontrasztja tehát más kontrasztoktól való eltérése által ismételhető csak meg mint oppozíció, ahogy hangkép és fogalom kapcsolata is hasonló elemek eltérése előtt cserélhető ki és lehet egyáltalán ismételhető. Jelölő és jelölt önkényes kapcsolatát vagy a szavak materiális eltérései, vagy a jelöltek egybe nem esése létesíti. Csak miután a jel különböző részei hasonló dolgokkal helyettesíthetők, lehetnek az előbbiek egy-

⁴⁸ SAUSSURE, *Grundfragen...*, 137.

⁴⁹ Uo.

mással kicserélhetők. De miután a pusztá eltérést éppen az összehasonlíthatóság hiánya tünteti ki, jelölő és jelölt cseréjét tulajdonképpen csak feltételezhetően hasonló elemek előzetes felcserélése, a már elemzett inverziós ismétlés tudja mozgásba hozni és biztosítani. Ezek a lépések mindazonáltal fordított irányban is végrehajthatók: hangkép és fogalom eltéréséből (eltérő, éppen ezért kicserélhető dolgok kontrasztjából) kiindulva a hangképek oppozícióit, a jakobsoni példák fonológiai kontrasztjait, illetve a fogalmak logikai oppozícióit *idiomatikus* jelölő–jelölt viszonyok előzik meg, idiómák háttérben ismerhetők fel. Olyan fonológiai oppozíciók, mint például „a palatalizált fonéma jelentést kölcsönző megkülönböztetése a nem-palatalizálttól az oroszban”⁵⁰ eszerint jelölő és jelölt megkülönböztethetlensége, eltérése vagy tautologikus kapcsolata felől, azaz anagrammatikus feltételekkel érzékelhetők. Felcserélés és kicserélés korrelációjában csak részben szimmetrikus és egymást kizáró mozgásokról van szó. Bár a vertikális csere és a horizontális irányú felcserélés heterogének, mégsem adódik ezekről független vonatkoztatási pont, amely a lépések sorrendjét előzetesen meghatározná. A műveletek éppen azáltal fordíthatók meg, hogy a jelen belüli önkényes kapcsolat, amely eltérő dolgokat hoz egymással kapcsolatba, illetve az egyes jelek közötti paradigmatis viszony, amely feltehetőleg valamilyen szempontból azonos dolgok között áll fenn, nem tartható konzekvensen külön. Ha hasonlóság és különbözőség kategóriái egymást keresztező műveletek eredményeként, utólag lépnek elő, akkor a rendszer elemei nem hasonlíthatók össze ezt megelőzően, hanem legfeljebb csak összecserélhetők. Vagyis ha el akarjuk kerülni, hogy a nyelvet mimetikus elvek szerint egy „puszta nómenklatúrára” vezessük vissza,⁵¹ nem tételezhetünk előzetesen különbséget a jelölők és a jelöltek paradigmájának hasonló, illetve a jelölő és a jelölt eltérő természete között. E két viszony felcserélhetőségében feloldódnak a jelnek mint valamiféle egységnek a határai, és megszűnik annak lehetősége is, hogy a jeleket kikülönböztessük azokból a csereműveletekből, amelyekben ezek létesülnek. Már a megkülönböztető jegyek inverziós ismétléseinél is világosan látszott, hogy még az eltérést alkotó háttér és a megjelenő oppozíció helyi értékei is folyamatosan változtatják egymást,

⁵⁰ JAKOBSON, *Die eigenartige Zeichenstruktur des Phonems*, 166.

⁵¹ SAUSSURE, *Grundfragen...*, 136.

minden alkalommal felcserélődnek. A zajtól megtisztított jel és az írás-rendszerek sajátos kódja utólagos elméleti konstrukciók, hiszen „az önmagára irányuló üzenet nem a referenciális kapcsolatok vagy a meghatározott kódolások hiányán, hanem azok szervezetlen koprezenziáján alapul.”⁵² Hangkép és fogalom megkülönböztetése és ezek topográfiája éppúgy az őket létrehozó mozgásoknak vannak kiszolgáltatva. Nincs olyan, a rendszert megelőző entitás, amelyet a szinguláris eltérések materiális hátteréhez vagy pedig az oppozíciók rendjéhez lehetne kötni. Ha a paradigmatis sorok vertikális és horizontális műveletek kereszteződésében állnak elő, akkor a kódolás feltétele sokkal inkább utólagos és véletlenszerű együttállások eredménye. A rendszer működésének leírásához szigorú értelemben csak a felcserélés és a kicserélés mozgásainak egyidejűségét és heterogenitását kell feltételezni.

Mégsem véletlen, hogy az inverziót alkotó kettős viszony, amely maga mint két kettősség egyidejű cseréje csak nehezen képzelhető el, már Jakobsonnál is két különböző, egymással nem keveredő rendszerre, jelölő és jelölt immateriális-szemiotikai vonatkozásra és a fonémák egyidejű szembenállására bomlik szét. A nyelv jelentéstelen alapelemei, mivel nem jelennek semmit, megszakítják a cserefolyamatokat, ami abból is adódik, hogy ezek sajátos jelenléttel bírnak: „nem »jelek jelei«, mint például a kínai írás, amelyben minden betű egy szót, egy távollévő jelet képvisel. A fonémák egy jelenlévő jelre vonatkoznak.”⁵³ Bárhogy is legyen megalapozva a jelenlévő és a távollévő vonatkozások különbsége, a fonémákat Jakobsonnál nemcsak valamiféle jelenlét, hanem egyfajta materialitás is jellemzi, amely a saussure-i szemiotikában, hangzik az ismerős kritika, a differenciák ürességében egyszer s mindenkorra feloldódna. Nemcsak hatástörténeti, de nyelvi okai is vannak annak, hogy a materialitásnak ez az ellentételező kikülönítése az értelem immateriális vonatkozásaiból még a mai médiaelméletek számára is kritikai alapként szolgál. Bármely teoretikus nézőpontból leljenek is rá újra a „nem-hermeneutikai” flexibilis instanciájára, ezek felől a diskurzusok felől azok a jelelméletek, amelyek a differencia topológiai fogalmából indulnak ki a jelentéslétesítő folyamatok leírásában, egyaránt a jelölés immaterializálásának metafizikus tendenciáit testesítik meg,

⁵² KULCSÁR-SZABÓ, *Irodalmiság és medialitás...*, 30.

⁵³ JAKOBSON, *Die eigenartige Zeichenstruktur des Phonems*, 170.

elfelejtett materiális aspektusai pótlásához ezért egy a jelentéses vonatkozásokat kiegészítő elméletre, illetve modifikációra szorulnak. Az egymásnak gyakran ellentmondó, a „hermeneutikai” ellenzékének kijelölésére és a materialitások lokalizálására tett kísérletek már önmagukban is a felvetett kérdések figurális alapjait sejtetik. Míg médiaarcheológiai nézőpontból például az értelem határait jelző – ám nyelvi – paradoxonok jelenlétfeltáró, performatív teljesítményének elméleti keretei még mindig az interpretációs hagyomány részét képezik, addig egy filozófiailag megalapozott perspektívából a mediatizáció egyre virulensebben megmutatkozó tendenciái sokkal inkább ahhoz a „fatális illúzióhoz” vezetnek, hogy „minden fordítható, transzferálható, mediatizálható, konstruálható.”⁵⁴ A „digitális korszak” teóriái, „melyek abszolútuma az algoritmus, a matematikai, a gépesített szintaxisa”,⁵⁵ akut módon reprezentálják az átírásnak azt a „dühét”, amelynek következményeként a „megtestesülés” afirmatív vonásai feloldódnak a kódolhatóság matematikai relációiban. A technika korának ilyen módon értelmezett szimptomáiból kiindulva érvel Dieter Mersch az „Eg-sisztencia” [*Ex-sistenz*] pozitív, de mégis önmegvonó konstitúciója mellett, amelynek – szigorú értelemben prezentálhatatlan – prezenciájából csak többszörös paradoxonon keresztül részesülhetünk. Az intercepció gyakorlata és a recepcióelmélet közötti elsőbbségi sorrend megállapítása, illetve az értelem szimbolikus rendszereinek kritikája többek között azok felől a diskurzusok felől tűnhet elszettnek, amelyek, mint Dieter Mersché is, e kritika ellentmondásos nyelvelméleti konzekvenciáit tárják föl, és amelyekben „megértés és meg-nem-értés [...] nem eldönthető alternatívát képeznek, hanem *szétszálazhatatlanul összefonódnak*.”⁵⁶ A referenciális vonatkozások negativitásának és a megmutatás testiségének a szembeállítására Merschnél mégis ahhoz vezet, hogy a jeleket kihordó műveletek kettős differenciája újra két különálló szférára – relacionalitásra és megmutatásra – különböztetik el. A „megtestesülés paradoxonjai” valójában csak megfordítják a jakobsoni szisztémát alkotó alapviszonyokat: miután „a jeleket két egymást kie-

⁵⁴ DIETER MERSCH, *Paradoxien der Verkörperung = Aktualität des Symbols*, szerk. Frauke BERNDT – Christoph BRECHT, Rombach, Freiburg, 2005, 50.

⁵⁵ *Uo.*, 51.

⁵⁶ DIETER MERSCH, *Orte der Bedeutung. Sechs Thesen zu Sprache und Alterität = Von der Logik zur Sprache*, szerk. Rüdiger BUBNER – Gunnar HINDRICH, Klett-Cotta, Stuttgart, 2007, 354.

gészítő differencia szeli át, a relációk differenciája a funkción, illetve mátrixuk pozícióin belül egyfelől, valamint jelentés és materialitás differenciája másfelől,⁵⁷ a jelek relációjának „végtelen felülete”, amelyen „vonatkozások kizárólag vonatkozásokra utalnak”,⁵⁸ és amelyen a funkcionális és strukturális jelfogalmak mozognak, kiegészítésre szorul, mégpedig a megmutatásnak azáltal az „affirmatív vonása” által, amelyet előbbiek nem érvényesítenek. „Hiszen a jel materialitása éppúgy nem része a jel funkciójának, mint ahogy ő sem képes arra, hogy struktúrájának elemeit megmutassa; sokkal inkább megelőzi ezeket.”⁵⁹ Materialitás és esemény így mint „a tételezés aktusa” vagy a prezencia afirmációja különül ki az utalásos vonatkozások – bizonyos értelemben *hiányos* – negativitásából.⁶⁰ A *differencia üressége* egy olyan aktus által *egészül ki*, amely független az elemzett topológiai folyamatoktól, nem cserélhető fel saját másikkal, tovább már nem differenciálható, azaz mégiscsak szubsztanciálisan meghatározott.⁶¹ A jelek relációit ezzel szemben, mint láthattuk, már Saussure-nél is legalább *még egy* differencia osztja meg, amely ezekről nem választható le, legfeljebb összecserélhető velük, könnyen félreismerhető. A „rendszerek” inverziójában sem az oppozíciók szembenállásai, sem a „hátterek” eltérései, sem pedig az ezeket alkotó viszonyok nem tarthatók következetesen külön.

Úgy látszik tehát, hogy a jelek imaginárius stádiumában a saját másikkal a félreismerése több mint szükségszerű.⁶² A jelek felcserélésében jelölő és jelölt félreismerése ismétlődik meg, az ismétlést pedig egy megelő-

⁵⁷ MERSCH, *Paradoxien der Verkörperung*, 43.

⁵⁸ *Uo.*, 39.

⁵⁹ *Uo.*, 43.

⁶⁰ „A referencia paradoxona ezután strukturális modifikációja által egy végtelen regresszusba fordul át. Hasonló ehhez az a folyamat, amelyben Saussure a jelölő és a jelölt közötti vertikális differenciáról, amely mint formális differencia működik és az elméleten belül a kevésbé relevánsat jelenti, a szomszédos helyi értékek jelölése végett a *sème* és a *parasème* horizontális megkülönböztetésére tér át.” *Uo.*, 39.

⁶¹ „A tézis az lesz, hogy a dekonstruktív gondolkodás tisztázatlanul hagyja a performatív státusát, vagy pontosabban: a performativitást egyedül a differencia felől gondolja el, és nem mint egy tételezés aktusát, mint eseményt. Ez egy a differencián túli explikációt igényel, és olyan fogalmakhoz vezet el, mint prezencia, pillanat és materialitás.” Dieter MERSCH, *Kunst und Sprache. Hermeneutik, Dekonstruktion und die Ästhetik des Ereignens = Ästhetik Erfahrung. Interventionen*, szerk. Jörg HUBER, Voldemeer, Zürich, 2004, 41.

⁶² Vö. LACAN, *I. m.*, 61–70.

ző felcserélés gyanúja láttathatja úgy, mint félreismerés. A felcserélés ezért vagy kompenzálja, vagy pedig elmélyíti a kezdeti félreismerést, amelyet viszont megint csak egy kezdeti felcserélés gyanúja vált ki, és amely ezért sosem ismerhető fel úgy, mint téves azonosítás. Akárhogy is, a jeleken belüli és a jelek közötti differencia leírása mindig proleptikus: a kapcsolódások vagy differenciák feltárásának egy fiktív különbség (hasonló és eltérő rendszerelemek Saussure-nél, imaginárius és reális különbsége Lacannál) megelőlegezése a feltétele. Eltérő dolgok kicserélése a jelen belül és a rendszer hasonló elemeinek összehasonlítása: „egy érték meglétéhez ez a két tényező elengedhetetlen.”⁶³ Tehát míg egyfelől ok és okozat feltételezhetően téves felcserélésének elkerülése végett két tisztán performatív viszony differenciájából kellene kiindulni, addig másfelől az is bizonyos, hogy az ismétlések és rendszerező elvek kutatásának mindenképp előfeltételeznie kell a meghatározandót, pontosabban a medialitást éppen adott alakzataihoz kapcsolódnia kell, és inkább olvasnia, mint az alakzatot továbbírnia. A rendszerek látszólagos zártsága és elemeik egységessége kölcsönös feltételezettségükön keresztül absztrakciókként lepleződnek le: mindkét pozíció a másikkal való kódolhatatlan és programozhatatlan felcserélésnek van kitéve. A kódolás sem fogható fel úgy, mint egy kéznéllevő anyag konvencionális mintákat követő átfunkcionalizálása. Jel és rendszer kölcsönösen kódolják egymást, amennyiben ezek éppen felcserélhetőségükben kölcsönzik egymás megkülönböztetésének lehetőségét.

Bár a technika megértése és hatása a legmeggyőzőbb és transzparensabb metaforákban fonódik össze, ezek diszkontinuitásaik és töréseik felől is megmutathatók, amelyek, mivel itt már a leírás sem egyeztethető össze a tárggyal, sokkal radikálisabban nyilváníthatják meg a nem-szimbolikus hatását, mint az írásrendszerek és a számítógépes kódok feltételezett különbsége. A kódrendszerek modellje és olvasása nem egyeztethető össze, mivel utóbbi mindig tartalmaz még egy differenciát, amelynek hatása vagy funkciója a legkevésbé sem az, hogy a rendszert egy üres immaterialitásba feloldja, vagy hogy ennek előfeltételezett „jelegységeit” kódolja, hanem hogy a modell retorikai képletét lebontsa és újra mozgásba hozza. A rendszer ezért nem csak hogy nem független saját olvashatóságától, de ezt az általa

⁶³ SAUSSURE, *Grundfragen...*, 137.

kiváltott és mégis őt megelőző felcserélések eseménye előzi meg és működteti. A technikai kódolás törvényszerűségei ezért minden bizonnyal nem jelek és hordozók összekapcsolásában lelnek majd magyarázatra, hanem azokban a komplex mechanizmusokban, amelyeket olvasásuk tárhat fel.

SMID RÓBERT

Lehetséges-e egy szövegtest kiemelkedése az irodalom történetiségéből?

Szerb János mint versben bujdosó

Szükségtelen vitatnom, hogy az elvárás horizont általam bevezetett fogalma még magán viseli irodalmon belüli származását, hogy egy meghatározott irodalmi nyilvánosság így rekonstruálható esztétikai normakánonja (kód) szociológiailag különböző csoportok, rétegek vagy osztályok elvárásszintjeire osztható és osztandó fel, s az őket meghatározó történeti és gazdasági szituáció érdekeire és szükségleteire is vezethető, vezetendő vissza.

(Hans Robert Jauf)

The point is, however, that critical discussion can no longer be primarily considered as a process motivated by an idea of perfectibility, in which the ideal reader is supposed to converge with the correct meaning, but rather as a reconstructive effort whose purpose is to understand the conditions under which various meanings of a given text are generated by readers whose receptive dispositions have different historical and social mediations.

(Hans Ulrich Gumbrecht)¹

Jelen tanulmány egy olyan kötetet alapul véve kíván adalékot szolgáltatni az olvasás hermeneutikán kívüli dimenzióinak lehetséges aktivizálásához, mely kötet nem pusztán kimaradt a kánonból, de kritikai visszhangja

¹ „A lényeges dolog mindenesetre az, hogy a kritikai párbeszédet már nem lehet olyan folyamatként elgondolni, melyet elsődlegesen a tökéletességre törekvő eszménye vezet. Vagyis már nem az történik, hogy az ideális olvasó összekapcsolódik a helyes jelentéssel, hanem olvasók rekonstruktív törekvései révén válnak megérthetővé azok a feltételek, melyek alapján egy adott szöveg különböző jelentéseket kap attól függően, milyen történeti és társadalmi közvetítettség játszik bele az említett olvasók recepció helyzetébe.”

legjobb esetben is gyérnek nevezhető. Mégis, egy ilyesfajta olvasáskísérletben tisztán megmutatkozik Szerb János *Ha megszólalnék* könyvének azon potenciálja, mely a nem-hermeneutikai és az antihermeneutikai határának kiaknázása révén nyit meg kerülőutakat a líraolvasás számára. Ezek az ösvények már csak azért is szükségessé válnak, mert a kötet kikezdeni látszik mindenfajta hatástörténeti² és horizontváltási aktust, ezzel ellehetetlenítve a hermeneutikai értelemben vett interpretációt. Ennek oka egyrészt a recepció szinte teljes hiánya, másrészt pedig a különféle történetek, mint amilyen a társadalomtörténet és irodalomtörténet, egymásra montírozódása. Ezekből következően szükségszerűnek tekinthetjük-e, hogy a líraolvasásnak mindenképpen számolnia kell a késő Kádár-kori status quoval, tehát legalábbis részben ideológiakritikai horizonton belül kell megképződnie? Érdemes megvizsgálni, vajon lehetőség nyílik-e egy olyan olvasásmód érvényesítésére, mely mellőzi az aspektuális szociokulturális tényezőket – ezek ugyan kétségtelenül hozzájárulnak a kötet unikalitásához, de könnyen felfüggeszthe-

² Ugyanakkor a kötetben többször előforduló térkép kétségtelenül kötődhet a jelenkori magyar irodalmi hagyományba azt beíró *Mese a tűzről és a tudásról* című elbeszéléshez. Nádas szövege óta olyan szemantikai többletet kapott ez az alakzat, mely a politikai-közéleti beszédmódra vonatkozó reflexiót nélkülözhetetlenné teszi, valahányszor irodalmi szövegekben találkozunk vele. Továbbá a hagyaték mint fikciós műfaj – bár a *Ha megszólalnék* esetében valódi hátrahagyott versek vannak előttünk – szintén nem példa nélküli, elég csak Petőcz András *Önéletrajzi kísérletek* című kötetére gondolni, mely ugyanúgy a neoavantgárd hullám terméke, mint a *Ha megszólalnék*; a vizuális effektusok primátusa, a szövegeken végzett transzformáló műveletek mindkét esetben szervezőelemei a kötetkompozíciónak. Az elődök között ott lehet Nagy László kései költészete, a *Versben bujdosó* és a *Jönnek a harangok értem* erőteljes pastiche-technikája. Előbbi esetében a betű önreferencialitása szolgál közös pontként (például az ismert egysorosban, a *Betűk gyászörsege* címűben), mely egyúttal a versben bujdosás aktusát is átértelmezi, utóbbiban pedig a hagyománnyal történő kommunikáció általi jelenlét élménye a megírás tapasztalatával párosul. A határon túli magyar irodalomból a csend, a hallgatás motívuma (ehhez vö. Dánél Mónika kiváló tanulmányát: *Symposion a Hallgatás asztala körül. Kép és szöveg megnyíló terei az Új Symposionban = Kép – írás – művészet. Tanulmányok a 19–20. századi magyar képzőművészet és irodalom kapcsolatáról*, szerk. KÉKESI Zoltán – PETERNÁK Miklós, Ráció, Budapest, 2006, 26–43.) szintén meghatározó lehet egy eredetkutató irodalomtörténeti látásmód számára. Mégis túlságosan kényelmesnek látszik ilyesfajta analógiákkal megvilágítani a vizsgált kötet szövegeit, mivel könnyen juthatunk olyan álláspontra, hogy egy akkoriban divatos alkotási mód érvényesül a *Ha megszólalnék*-ban, melynek darabjai színvonalukban alkalmasint elmaradnak a kortársakétól, vagy nem érnek fel a „nagy elődökhöz”.

tik a szigorú értelemben vett szövegolvasást. A különféle történelemkonceptiók és -értelmezések hermeneutikai reappropriációja talán kiindulópontot szolgáltathat egy nem-referenciális és a járulékos ideológiai-társadalomtörténeti szölamokat mellőzni képes líraolvasás számára.

egy szöveg történetei

Minden irodalomkritikai szöveg alapvető igénye egy történeti horizont felvázolása, mely az irodalomtudomány recepcióesztétikai fordulata után nemcsak elengedhetetlennek tűnik,³ hanem az interpretáció számára olyan konstitutív aspektussal bír,⁴ hogy egyszersmind meghatározza az esztétikai tapasztalatot. Ugyanis amennyiben nem történik meg a bevett és átörökölt értelmezések mellett (vagy éppen azokkal szemben) a saját megértés,⁵ úgy ennek nemcsak az esztétikai tapasztalat, de maga az interpretáció lehetősége is áldozatul eshet.⁶ Bár Jaußnak Gadamerrel számos vitája volt, a megértés szempontjából semmit sem engedett gyengíteni a mestere által alapvetőnek tekintett történetiség pozícióján – Gadamer maga is elődje, Heidegger gondolatait alakította tovább a hatástörténet hermeneutikai primátusával⁷ –, mely a hermeneutika számára megoldást jelent arra a problémára, hogy az időbeli távolságra ne mint leküzdendő akadályra tekintsen. Sőt illetén mód a történelmi distancia a megértést és értelmezést segítő tényezővé válik,⁸ érvénytelenítve minden olyan interpretációt, mely

³ Vö. Hans Ulrich GUMBRECHT, *The Consequences of an Aesthetics of Reception. A Deferred Overture* = Uő., *Making Sense in Life and Literature*, Minnesota UP, Minneapolis, 1992, 17.

⁴ Vö. Hans Robert JAUSS, *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*, ford. BERNÁTH Csilla = Uő., *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Osiris, Budapest, 1999, 49.

⁵ Uő., 55.

⁶ Ha ez a két dolog egyáltalában elválasztható egymástól a hermeneutikai irodalomértésben...

⁷ „Az időbeli távolságnak a maga hermeneutikai termékenységében való felismeréséhez elengedhetlen volt ugyanis az az ontológiai fordulat, melyet Heidegger a megértésnek mint »egzisztenciálénak« adott, s a temporális interpretáció, melyet a jelenvaló lét módjának szentelt.” Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Osiris, Budapest, 2003², 332.

⁸ Uő., 332–333.

nem számol a hagyománnyal történő eredendő (*ursprünglich*) kapcsolat-tartással.⁹

A gumbrecht antihermeneutikai felfogás számára azonban olyan kánonon kívüli szövegtekst, mint amilyen a *Ha megszólalnék*, nem jelenthet-nek problémát, mivel az az interpretáció kényszerétől való szabaduláson túl azt a materiális dimenziót kínálja fel az olvasás – mint kitüntetett fogalom¹⁰ – számára, mely mindenfajta recepcióesztétikai megfontolásnál jobban biztosítani látszik a szöveg történetiségét (például a papír vagy a metszet anyagsága révén). Az ilyesfajta filológiai eljárás azonban nem merül ki a pusztá anyagság apoteózisában, mivel a szöveg kéznéllevősége a gumbrecht szemléletben a legkevésbé sem eltárgyasítást jelent, inkább az értelemkeresés primátusa helyett a szenzibilis dimenzió megnyitását. A kéznéllevővel történő foglalatalkodás itt arra utal, hogy nem zárok ki egy alkotást csak azért, mert nincsen hozzá azonnali és közvetlen hozzáférésem.¹¹ A recepcióesztétika kényszeres értelemkeresésével szemben, melyet a tökéletes jelentés rehabilitációjának vágya táplál, a gumbrecht szemlélet erőfeszítés nélküli, szemlélődésen alapuló felfogása szerint az élmény révén úgyis feltáru előtünk az a tényező, mely megadja a műalkotásnak sajátos státusát.¹² Jelen tanulmány számára azonban a gumbrecht kritika legproduktívab-

⁹ Vö. „A hatástörténeti tudat mindenekelőtt a hermeneutikai *sztuáció* tudata. [...] [A] *sztuáció* fogalmát az jellemzi, hogy nem kívülről nézünk szembe vele, s ezért nem lehet róla tárgyias tudásunk. Benne állunk, mindig eleve valamilyen *sztuáció*ban fordulunk elő, melynek megvilágítása befejezhetetlen feladat.” Uo., 337.

¹⁰ Vö. „[A]z olvasás [...] az antihermeneutikai diskurzusban általában [...] a »megértés« pozitív ellenpólusává lép elő: »megtanulni olvasni azt, ami – *sensus literalis* – feketén fehérre ott áll, megtanulni olvasni távol minden elfojtástól és tehát interpretációtól«.” KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Az interpretáció fogalma „nem-hermeneutikai” diskurzusokban* = Uő., *Hermeneutikai szakadékok*, Csokonai, Debrecen, 2005, 9.

¹¹ Hans Ulrich GUMBRECHT, *The Powers of Philology. The Dynamics of Textual Scholarship*, Illinois UP, Chicago, 2003, 61.

¹² Ehhez vö. „Obviously, we are neither able to say where exactly such certainty of a presence comes from nor where what is latent might precisely be. And as we are also unfamiliar with the identity of the latent object or person, we have no guarantee that we could recognize the latent if it ever showed itself.” Hans Ulrich GUMBRECHT, *After 1945. Latency as Origin of the Present*, kézirat, 2011. („Természetesen nem egyértelműen meghatározható, honnan ered a jelenléte sajátos bizonyossága, ahogy az sem, a latens dologra éppen merre lehetünk rá. És mivel a látens tárgy vagy éppen személyi identitása számunkra ismeretlen kell legyen, ezért értelemszerűen még akkor sem feltétlenül ismerjük fel, ha végül mégiscsak feltáru magát előtünk.”)

pontja nem az a kijelentés, mellyel a posztgadameriánus hermeneutikát rekonstrukcióval vádolja meg,¹³ vagy a recepcióesztétika horizontkonstellációjának – az egyébként maga Jauß által is elismert¹⁴ – homályos kapcsolattól emlegetné a szociológiával és a kommunikációelmélettel,¹⁵ hanem az a megjegyzése, mellyel a gadameri klasszikus megkonstruálásának problémájára mutat rá. Utóbbinál ugyanis a távolság nem úgy érvényesül, mint egy szokványos műalkotás esetében, mivel a klasszikusnál – így Gumbrecht – valahogy elmulasztjuk megtenni azt a bizonyos lépést hátra ahhoz, hogy történetileg gondoljuk el, habár egyértelműen feltételezzük a történeti távolságot.¹⁶ Már Jauß is bírálta a fogalom gadameri megközelítését, mivel a klasszikus eminens volta mintha egyben immedialitást is jelentene,¹⁷ holott a klasszikus történeti beágyazottsága felmutatásának ugyanúgy rá kellene szorulnia a közvetítő interpretációra, mint a többi műalkotásnak. A klasszikusnak nyilvánítás ugyanis gadameri értelemben abban állna, hogy elismerem egy még idegen dolog pertinenciáját, de az előzetes történeti megalapozástól eltekintek,¹⁸ hiszen az „önmagát jelenti, s ezzel önmagát értelmezi is.”¹⁹ A képet még inkább árnyalja, hogy Gadamer esztétikájában a műalkotás többnyire a klasszikust, de legalábbis a kanonikust jelentette,²⁰ miközben elmarad azoknak a feltételeknek a feltárása, melyek egyértelművé tennék a klasszikus műalkotás jelentőségét. Bár Jauß rámutatott a történetiségnek a klasszikussal kapcsolatos aporiájára, Gadamerhez hasonlóan továbbra is épít a kanonizációra, így az interpretáció egyik meghatározó alapja a vizsgált mű jelentősége és kitüntetett történelmi (irodalomtörténeti) helyzete marad.²¹

Gumbrecht nemcsak a kanonizáció által biztosított történetiség miatt kíván kitérni a hermeneutikai interpretáció elől, hanem azért is, mert annak

¹³ Vö. GUMBRECHT, *The Consequences of an Aesthetics of Reception*, 17. Ehhez még vö. JAUSS, *Irodalomtörténet...*, 61.

¹⁴ JAUSS, *A recepcióesztétikai megközelítés részlegessége*, ford. KATONA Gergely = Uő., *Recepcióelmélet...*, 134.

¹⁵ GUMBRECHT, *The Consequences of an Aesthetics of Reception*, 16–18.

¹⁶ GUMBRECHT, *The Powers of Philology*, 61.

¹⁷ JAUSS, *Irodalomtörténet...*, 65.

¹⁸ GUMBRECHT, *The Powers of Philology*, 61.

¹⁹ Idézi Hegelt Gadamer. GADAMER, *I. m.*, 324.

²⁰ Olay Csaba szíves szóbeli közlése, vélhetőleg Günter Figal álláspontját tükrözi.

²¹ Vö. JAUSS, *Irodalomtörténet...*, 67.

vertikalitása szükségképpen mindenfajta historizációnak határt szab. Vagyis az a megkülönböztetésen alapuló szövegértési eljárás, mely megállapítja egy (jelölő) felszín és egy az alatti, mögötti vagy éppen túli értelmet, autentikus történetiséget soha nem lesz képes előállítani.²² Az ilyesfajta vertikális mögékérdezéssel szemben mutatja fel Gumbrecht a lezárhatatlan kommentárt, mely a történetiség egyetlen biztosítéka lehet a Szerb János kötetéhez hasonló helyzetű szövegek esetében. Ugyanis bár maga Petri György, az utószó írója sem tud maradéktalanul eleget tenni kartográfiai feladatának,²³ K. Horváth Zsolt – kétségtelenül érdekes szempontokat felvető – tanulmánya²⁴ is kénytelen társadalomtörténeti magyarázathoz nyúlni annak érdekében, hogy bármifajta értelmezést megalapozzon. Ez utóbbi, ahogy György Péter előadása szintén,²⁵ teljesíti a kommentárnak azt a funkcióját,²⁶ hogy átadja a tudást, mellyel a rendszerváltás környékén született olvasók már nem rendelkeznek, vagyis eltérő történeti és/vagy kulturális kontextusok között valódi közvetítést valósítson meg.²⁷ A kommentárt kitüntetettként kezelő elméletek fonáksága itt abban érhető tetten, hogy illetően módon mintegy újra problémává alakítják az irodalmi szöveg történeti távolágát, s a kötet megértésének feltételeit homogenizálják, kiutalva azokat az ellenkultúra hagyományként való értésének, mivel a különféle adalékok azon szellemi közeg felvázolására szorítkoznak, melyben Szerb János felnőtt. A hetvenes és nyolcvanas évek ellenkultúrája kétségtelenül visszaköszön például a politikai utalásokban, illetve tekinthetők a térképek az elnyomó rendszernek címzett fricskaként is a *Ha megszólalnék* olvasása során, ez pedig anélkül szolgál adalékként az interpretáció számára, hogy (a meglehetősen negatív csengésű) értelemazonosításra szorítaná azt. Viszont a kommentárra alapozó interpretáció is könnyen elhibázhatja tárgyát az autentikusságra vagy az intencionalitásra támaszkodva. Hogy mennyiben segítenek

²² GUMBRECHT, *The Powers of Philology*, 43.

²³ SZERB János, *Ha megszólalnék*, Orpheusz, Budapest, 1990, 143.

²⁴ K. HORVÁTH Zsolt, *Szerb Antal, Szerb János és a Drang nach Westen*, Korunk 2008/9., <http://www.korunk.org/?q=node/8&ev=2009&honap=8&cikk=10921>

²⁵ GYÖRGY Péter, *A mongolok titkos története = Avantgárd, underground, alternatív. Popzene, művészet és szubkulturális nyilvánosság Magyarországon*, szerk. HAVASRÉTI József – K. HORVÁTH Zsolt, Kijárat, Budapest, 2003, 19.

²⁶ GUMBRECHT, *The Powers of Philology*, 3.

²⁷ *Uo.*, 41.

hozzá minket az értelmezéshez az említett két magyar tanulmány eredményei, már csak azért is egy nem kevés tétellel rendelkező kérdés, mert a korrajz és az ellenkultúra működésmechanizmusa nemcsak megszabja a vizsgálgó tekintet irányvonalát, de az olvasó saját társadalmi és kulturális alapjaira történő rákérdezéssel (vagy éppen annak elmulasztásával) félreviheti az értelmezést.

Egyértelműen elutasíthatjuk-e az ellenkultúra hagyományként történő aposztrofálását azzal az indokkal, hogy járulékos egy irodalmi mű történetiségéhez képest? Ehhez bizonyos értelemben képesnek kellene lennünk elhatárolni az egyes történeteket, így az irodalomtörténetet például a társadalom- és kultúrtörténettől.²⁸ Holott nem éppen a recepcióesztétika által implikált kérdés–válasz struktúra univerzális kontextusa hordozza magában annak lehetőségét, hogy az interpretáció szociokulturális tényezőkné váljék kiszolgáltatottá?²⁹ Hiszen könnyen pusztán az olvasás szükségyszerűen plurális történetét kapnánk, méghozzá az olvasói tapasztalat historizációjának realizációja helyett a horizontok közötti közvetlenség égisze alatt.³⁰ A történeti aporiából a közvetlenség illúziójának felszámolásával az olyan információs materialista olvasásmódok jelenthetik a kiutat, mint amelyet N. Katherine Hayles alkalmaz. Illetően mód közelítve a szöveghez, létrejöttének sokkal inkább materiális tényezői válnak dominánssá, mivel az irodalmi műalkotás e nézet szerint minden másnál radikálisabban fogja vallatóra eredeti inskripcióját, reflektálva azokra az anyagi tényezőkre, melyek produktív potenciáljának létét köszönheti.³¹ A rekurzív hurok itt már nem egy irodalmi kommunikációs modell dinamizmusaként jelenik meg, hanem a jelentés és az azt előállító apparátus interakció-

²⁸ Roger CHARTIER, *El Presente del Pasado. Escritura de la Historia, Historia de lo Escrito*, ford. Marcela CINTA, Universidad Iberoamericana, México, 2005, 22.

²⁹ *Vö. Uo.*, 27.

³⁰ Roger CHARTIER, *The Order of Books. Readers, Authors and Libraries in Europe Between the 14th and 18th Centuries*, ford. Lydia G. COCHRANE, Stanford UP, Stanford, 1994, 10.

³¹ N. Katherine HAYLES, *Writing Machines*, MIT, Cambridge, 2002, 6. A hermeneutikai felfogásban azonban éppen nem az eredeti inskripcióra történő rákérdezés dominál, hanem az irodalmi kommunikatív modellben rejlő többlet, mely túlhalad az apparátuson és az intencionalitáson. *Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, A hermeneutikai kölösszus és a mediális megkülönböztetés. Avagy szövegtudomány-e (még) a filológia? = Uő., Megkülönböztetések. Médium és jelentés az irodalmi modernségben*, Akadémiai, Budapest, 2010, 56.

jává válik. Ez az interakció a kultúrtechnikai irányzatok szerint soha nem befogható a textúrát és referenciát mereven elválasztó hermeneutika számára, hiszen a dichotómiában olyan egyirányú kapcsolatot tételez, mely szerint folyamatosan a nyelv felől közelítünk a világhoz,³² így például a térkép és a táj között fennálló törés³³ megakadályoz minden diagrammatikus olvasási kísérletet a hermeneutikai horizontkonstellációkon belül.

„tehát
ha: _____”

A kérdés továbbra is adott: miként lehetséges nem a járulékos politikai-társadalmi kontextus felől kezdeni a *Ha megszólalnék* olvasását, tehát anélkül valószínű meg az interpretációt, hogy előzetesen döntenénk a szövegről. A kötet ugyanis talált tárgyként áll előttünk; nemcsak azért, mert Szerb János úgy nyúlt a vershez, mint talált tárgyhoz, hanem azért is, mert szövegei kisajátíthatatlanok, ellenállnak az ideológiai törekvéseknek, mivel – mint látni fogjuk – a rajtuk végzett műveletek függetlenednek az alkotótól. A talált tárgyat az esetlegesség mellett³⁴ egyben olyan hibriditás is jellemzi, mely jelen esetben beszéd és hallgatás összekapcsolódásán túl beszéd és írás, valamint írás és kép között artikulálódik. Míg K. Horváth Zsolt csak utal a hallgatással a modernség utáni magyar líra egyik toposzára, addig György Péter meg is nevezi Tandorit mint feltételezett hatást Szerb életművében.³⁵ Lehetséges azonban beszéd és írás dichotómiájának felvázolása a szövegre támaszkodva, mellyel egyáltalán nem mondunk ellent a két esztéta megfigyelésének, lévén az olyan kijelentések, mint a „Ha megszólalnék, láthat-

³² Matthias BAUER – Christoph ERNST, *Diagrammatik. Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld*, transcript, Bielefeld, 2010, 134.

³³ A kérdés aktualitását jól mutatja, hogy nem csupán az amerikai pragmatizmus szövegeit újraértelmező német kutatócsoportok körében tárgyalt olvasási módként tematizálódik, hanem többek között Michel Houellebecq legutóbbi regénye is kép, irodalmi szöveg és valóság illetén módon szerveződő komplexitását használja ki a művészeti produkció empirikus lehetőségeivel kapcsolatban.

³⁴ Vö. LŐRINCZ Csongor, *Kulturalitás, technika, „Tárgy” és szöveg* = Uő., *Az olvasás ismétlése. Materialitás és kultúrtechnikák az irodalmi szövegben*, Kijarat, Budapest, 2010, 412.

³⁵ GYÖRGY, I. m., 19. Elég csak Tandori legismertebb koanjára gondolni: „Némaság a hang helyett. / De a némaság mi helyett?” (*Koan III.*)

nátok, hogy költő (is) vagyok”,³⁶ óhatatlanul egy írott szövegből, érzékelhető anyagságában feltáruuló életműből vezetik le a megszólalás lehetőségét. E két említett oppozíció mellé helyezve szöveg és kép kötetben megjelenő elkülöníthetlenségét, szinte szükségszerűvé válik a diagram felbukkanása,³⁷ melyben tartalom és kifejezés nem egyszerűen nem válik el egymástól, de viszonyuk már nem audiovizuális, mint inkább kartografikus;³⁸ diszkurzív és nem diszkurzív elemek együttes közreműködése³⁹ ad lehetőséget erre, érthetővé téve Petri térképészeti feladatkorét. Továbbá a diagramhoz kapcsolható a nyomot hagyás vágya is,⁴⁰ mely a *Nyilvántartás* térképet és kézlenyomatot egymásba kapcsoló és egymást felülíró síkjának olvasatát indíthatja el.



³⁶ K. HORVÁTH, I. m. (Kiemelés – S. R.)

³⁷ BAUER–ERNST, I. m., 11.

³⁸ Gilles DELEUZE, *Foucault*, ford. Sean HAND, Minnesota UP, Minneapolis, 1988, 34.

³⁹ BAUER–ERNST, I. m., 9.

⁴⁰ Gyimesi Tímea elvégzi azt az etimológiai utánajárást, melyet a német szerzőpáros elmulasztott, és többek között a *gramma* és a *trace* közötti összefüggés fontosságára is rámutat. Vö. GYIMESI Tímea, *Szökekvonalak. Diagrammatikus olvasatok Deleuze nyomán*, Kijarat, Budapest, 2008, 10.

A kötetben megjelenő térképek kétségtelenül bírnak reprezentatív funkcióval, így a fényképpel analóg viszonyban teszik lehetővé a dolgokra való rálátást.⁴¹ A szövegek eszerint igazolják K. Horváth lokalitáselméletét, mivel felvázolják *itt és ott, kelet és nyugat*, valamint *Magyarország és a Távol-Kelet* kapcsolatát.⁴² A politikai szólam, mely az értelmező tekintet irányát egyértelműen megszabná, e térképek által van jelen, hiszen „a térképet a világ természetes leírásaként tekinteni annyit jelent, hogy elismerjük az állam deklarált uralmát vagy azét a szervét, melynek nevében a térkép készült”.⁴³ A *Vers a költészet lehetőségeiről, dimenzióiról és határaitól* című szöveg tanúságtétele a hatósági szankciókról és a beszélő azonosulásáról („[...] nem jelöltem a maximumot [maximumomat]”) igazolja az idézett tételt, ugyanakkor a nyilak „nem rendeltetésszerű felhasználása” semlegesíti is az ideológiai töltetet. Ha ugyanis ehhez hozzávesszük a *Történelmi atlasz a felszabadulás utáni magyar történelem tanulmányozásához, az általános iskolák III. osztálya számára* darabot, akkor könnyen igazolhatóvá válik, hogy a térkép nem minden esetben érvényesíti reprezentációs funkcióját, a nyilak rendeltetése már nem kizárólag a hosszúság, a szélesség és a mélység jelölése, hanem a diagrammatikus (vonalakon keresztül) olvasás⁴⁴ beindítása is, amely visszavezethet minket a hatalmi tényezőktől a líraolvasáshoz. A térképek politikai fricskákból kötetsszervező elemekké válnak, egyszerre kötik össze és választják el egymástól az egyes ciklusokat, akárcsak a határok a szomszédos országokat, azonban ez a topográfia már nem reprezentáción alapul: a kartográfia nyújtotta absztrakt gépezet⁴⁵ szembeáll az államapparátussal.

⁴¹ David GUGERLI, *Politics on the Topographer's Table. The Helvetic Triangulation of Cartography, Politics and Representation = Inscripting Science. Scientific Texts and the Materiality of Communication*, szerk. Timothy LENOIR, Stanford UP, Stanford, 1998, 91.

⁴² Vö. K. HORVÁTH, *I. m.*

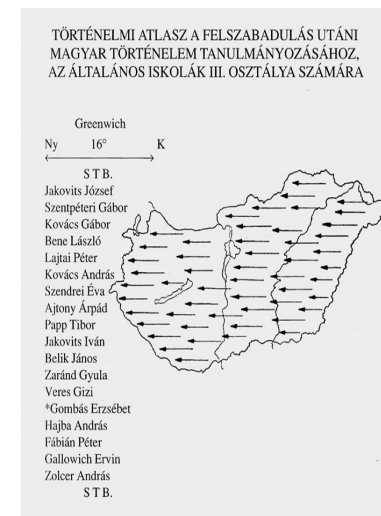
⁴³ GUGERLI, *I. m.*, 92.

⁴⁴ A diagram esetében az olvasás kitüntetett fogalma ismét előtérbe kerül, mivel alapját éppen az olvasásmódok közötti eltérések lehetősége biztosítja (vö. Nelson GOODMAN, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, The Bobbs-Merrill Company, New York, 1968, 170.). A diagramot meghatározó és egyben újra s újra létrehozó olvasásmód szöges ellentétben áll azokkal az ideológiai szólamokkal, melyek kívülről tolakodnak be az értelmezésbe.

⁴⁵ Deleuze-ék absztrakt gépezete – melynek ambivalens természetére még kitérek – inkább vállalja tisztán metafizikai természetét annak érdekében, hogy a hatalmi demarkációs vonalaktól független síkon (akár mint *immanenciasíkon*, akár mint *kompozíciós síkon*) tud-



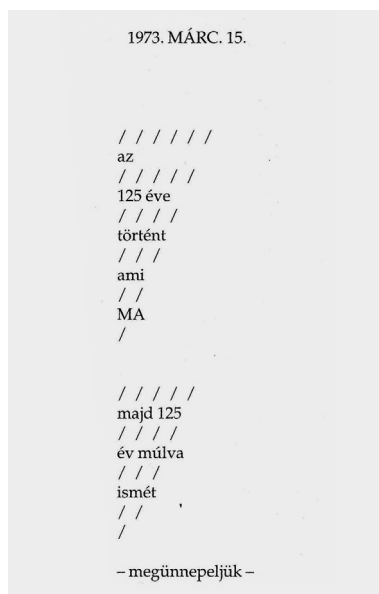
Szerb János: *Vers a költészet lehetőségeiről...*



Szerb János: *Történelmi atlasz...*

jon működni (vö. Gilles DELEUZE – Félix GUATTARI, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, ford. Brian MASSUMI, Minnesota UP, Minneapolis, 2005, 148.). Ez a szemlélet akármennyire lehetőséget biztosít arra, hogy mintegy az előzetességre igényt tartva úgy legyen képes megalapozni a nyelvet, hogy megnyissa annak nem determinisztikus, a leendést és a szabad áramlást lehetővé tevő feltételeit, az ideológiával való viszonya továbbra sem teljes mértékben tisztázott. Így érdekes problémaként tételeződik, hogy a Paul de Man-i fikcióelmélethez képest, mely szerint a referencializáló olvasat mindig félreolvasást szül, mivel a nyelv immanens mozgásainak befogásához a referencia nem visz minket közelebb (Paul de MAN, *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*, ford. FOGARASI György, Magvető, 2006², 340.), a szerzőpárosé nem tud szabadulni a külsőlegességtől és nem képes aspektuálisnak tekinteni a referenciát, mivel az attól való folytonos függetlenedés indítja be. Ez már csak azért is izgalmas, mert egy olyan olvasási módról van szó, melynek nem titkolt, eredeti célkitűzése még tovább bővíteni a szöveg immanenciáját, kiterjesztve az azt alkotó (nem dekonstruktív) materiális értelemben vett inskripciónak az olvasással való interakciója révén képzett új síkjára. Érdeemes megjegyezni azonban már most, hogy a deleuze-i vállalkozás hangsúlyát nem itt kell keresni, annak homlokterében inkább az esztétikai tapasztalat olyan relevanciája áll, mely a nyelvet bizonyos mértékig képes mentesíteni a szubjektivitástól (így az éles szétválasztásoktól, privatív kódolásoktól), s megnyitni az interaktivitás diagrammatikus lehetőségét (vö. Gilles DELEUZE, *Proust and Signs*, ford. Richard HOWARD, Minnesota UP, Minneapolis, 2000, 50.).

A nyilak vonalai révén jön létre a plurális, spacio-temporális⁴⁶ diagrammatikus műveleti terület; így szűri ki az ideologikus szölamokat az interpretációból és függeszti fel a tudatos alakzatrajzolás az a tényező (a nyíl), mely látszólag a leginkább erősíti a kötet politikai aspektusát. Az írásképg megjelenítőképesége az olvasó képzetalkotó képességével együtt aktivizálódik⁴⁷ az olyan szövegek olvasása során, mint a *Szerb János, 1975. máj. 31-én* vagy az *1973. márc. 15.*



Szerb János: 1973. március 15.

A grafikus interakció ad lehetőséget arra, hogy ne pusztán az aznap történt eseményekre vonatkozó reflexióként értelmezzük őket, ne a nemzeti ünnep dátuma koordinálja a tekintetünket, hanem követni tudjuk az *Egy készülő, ám valószínűleg meg nem valósítható vers vázlata* által kínált receptet: „a cél – mindegy – az eszköz!”⁴⁸. Így akármennyire szimbolikus jelentőséggel bír is

⁴⁶ DELEUZE, *Foucault*, 34.

⁴⁷ BAUER-ERNST, *I. m.*, 12.

március 15-e, a líraolvasás során a határoló vonalak nagyobb jelentőségre tesznek szert, mivel a végtelen regresszív reprezentációt megvalósító pontok összekötése⁴⁸ révén állítják elő a szöveg történéseit a papíron: határolják, felülírják, tükrözik a véseteket. Az említett verset követő (s egyben magába író) *Vers a rácsokhöz* esetében hasonlóképpen hiába állítódik elének az ellenállás lehetősége az erőszak diktatúrájában, ha a rácso már ugyanazon a síkon realizálódnak, ahol maga a vers, a politikai felhangoktól távolodva irányítva a tekintetet a lapon végezhető műveletekre.

Mindezek alapján a kötet egyik legjobban sikerült darabja, az *Egy Blake versre* nem azért válik érdekessé, mert megfeleltetéseket tehetünk Blake *A kis kéményseprő* című versével: míg Blake-nél a kulcs a koporsót nyitja, addig Szerbnél a lakásajtót; előbbinél a beszélő az angyal hívására vár, utóbbinál a telefon csörgésére stb. Köteten belüli kitüntetettsége azáltal érthető meg, ahogy a zene basszusát kezeli, vagyis „DA DAUMM!”-má kódolja át az akusztikai zörejt. Ebben kevésbé a zajból születő líra⁴⁹ ősjelenetének ismétlése lelhető fel, mint inkább olyan komplex mnemopoetikai aktus, mely az akusztikusból a vizuálisba történő átmenet révén egy eredetileg írott szöveg (a Blake-intertextus) felidézésének írásba foglalását indukálja. Ez a „DA DAUMM!” a térképhez és a mellékjelekhez hasonlóan artikulálhatatlan,⁵⁰ nem beszélt jelentés, és amennyiben tényleg ez idézi elő *A kis kéményseprő* két sorának megjelenését, akkor a térképnek is már előbb ott kellene állnia, mint a szövegnek, így nem pusztán reprezentációját szolgáltatva a költészet lehetőségeinek, dimenzióinak és határainak, hanem azokká válva; eközben folytonosan újrarendezi világ és szöveg kapcsolatát.⁵¹

⁴⁸ A kötetben többször megjelenő Möbius-szalag a diagrammatikus olvasás metatrópusává is válhat, mivel ezt a topológiai alakzatot éppen nem a pontok helyzete (tehát a rögzítettség, fixálhatóság) vagy a vonal hossza (értelmezésen belüli megkülönböztetések, elhatárolások) határozzák meg, hanem sokkal inkább a pontok megfelelő száma és a kapcsolódási helyek helyes mintája. Vö. GOODMAN, *Languages of Art*, 171.

⁴⁹ Vö. Friedrich KITTler, *Jel és zaj távolsága*, ford. LŐRINCZ Csongor = *Intézményesség és kulturális közvetítés*, szerk. BÓNUS Tibor – KELEMEN Pál – MOLNÁR Gábor Tamás, Ráció, Budapest, 2005, 463–464., 473.

⁵⁰ Vö. Friedrich KITTler, *On the Take-off of Operators = Inscripting Science*, 71., illetve DELEUZE, *Foucault*, 33.

⁵¹ Ennyiben a deleuze-i vállalkozás nagyon is egybecseng a kultúrtechnikai irányzatok rehabilitáló törekvéseivel, ahol a diagram vagy a térkép már nem mint másolat jelenik meg (vö.

Hang és lejegyezhetőség viszonya tematizálódik az *Ihlet*ben is, ahol visszatér a zene basszusa. Ez a mozzanat szembesít minket a replikáns kérdéskörével, vagyis az ugyanúgy lejegyzett más módon való megszólaltatásával.⁵² Ugyanarról a basszusról van szó, s vajon az *Egy Blake versre* szövegében vizsgálttal megegyező módon működik? Az *Ihlet* par excellence diagramként értelmezhető, ahol az előzetesség, amit zaj és intertextus írásba foglalása kapcsolatában láttunk, felfüggesztődik, gondolkodás és írás között pedig kettős kötést hoz létre; a versben a gondolkodás produkciója az írás révén nyeri el formáját, ezáltal a vers előállítás feletti meditációt kizárólag az írás teheti hozzáférhetővé a papíron, hogy aztán felkínálja a tudat számára az interakció lehetőségét. A *Dekoratív Ars Poetika* pedig megszólalás és megértés lehetetlenségének felmutatásával építi tovább a kötet kartográfiáját. Az „Értem én!” macskakörmök alkalmazásával megvalósuló ismétléssége a megértés esetlegességével száll szembe, a szöveg sajátos performanciáját kijátszva. Ha megszólalnék, akkor amit mondok, bárhogyan érthetnéd, és nem vennéd észre, hogy a megértés lehetőségét a mellékjelek („”) teremtik meg. A szöveg „mélységét” a térkép adja, ahogy hosszát és szélét is; így folytatódik a *Dekoratív Ars Poetika* a *Vers a költészet lehetőségeiről, dimenzióiról & hatáiról*ban. Ez az átmenet, akárcsak a Möbius-szalagon történő haladás, nem artikulálható, mert végig ugyanazon az oldalon vagyunk, így a zene basszusa vagy a telefon hangja ellenére sem akusztikus erőteret teremt a kötet, vagyis nem egyszerű fordítások, illetve transzformációk mennek végbe a szövegben az akusztikusból a vizuálisba, majd vissza. A már említett *Nyilvántartás* az irodalmi toposzt úgy alakítja, hogy a (kéz) nyom tulajdonosának kiszolgáltatottságát éppen e nyom szubjektumtól történő elválasztásával s egyidejűleg a nyomot hagyás grafikus aktusával kapcsolja össze. Ezzel lényegében a kiszolgáltatottságot teszi meg az oldóköttől viszonyok között szöveggeneráló potenciállá, megvalósítva hatalom és szöveg, valamint olvasó és életmű interakcióját. Ennek színekdochéját

DELEUZE–GUATTARI, *A Thousand Plateaus*, 12.), ami reprodukciót vagy illusztrációt hajt végre, hanem konstitutív tényezőként viselkedik. Vö. HORST BREDEKAMP – SYBILLE KRÄMER, *Technik und Kultur als Bedingungsgefüge. Ein Nachwort = Bild – Schrift – Zahl*, szerk. HORST BREDEKAMP – SYBILLE KRÄMER, Fink, München, 2009, 209.

⁵² NELSON GOODMAN, *Ways of Worldmaking*, Hackett, Indianapolis, 1978, 50.

szolgáltatja a *Möbius* (ez a szöveg a kötet kartográfiájában a jelmagyarázat szerepét vállalja magára), mely a feltöltési kényszerszert indítja be, ahogy a ki-pontozott helyeken szereplő „főnév”, „ige” és „névelő” feliratok kicserélhetők és felülírhatók: a szövegek olvasása egyben beírás is, az interakció maga is nyomot hagy, a *gramma* nem működhet a *trace* nélkül (vö. jelen tanulmány 40. lábjegyzetével). Az erőter ilyenfajta alakulása, a kiszolgáltatottság reprezentációjából az immanens szöveggeneráló potenciálba történő néma átmenet egyben az interpretációs szituáció kiazmusát is nyújtja: már nem a szövegen kívül hatalmi viszonyok érvényesülnek – tehát nem a járulékos szociokulturális tényezők felől történhet meg az olvasat –, hanem a magukat olvasásra felkínáló térképek a kötetben általuk létrehozott erőteret állítják elének.

MÖBIUS

(T. L.-nek)

(tudom!) miként szól egy tenyér,
ha csattan;
(de!) miként szól (névelő) (főnév),
ha (névelő) sem (ige)?

Szerb János: *Möbius*

Ennek értelmében *A gazda bekeríti házát* túllép az egyszer felhasználható neoavantgárd fogások szintjén, ahogy azon is, hogy deszemantizációs műveletek summájaként szolgáljon. Nem egyértelműen szétírja a szöveget és beékeléseket hajt végre, inkább az integritás vágyával lép fel: ez a vágy már nem az intencionalitáshoz kötődik, hanem olyan referencia nélküli, grafikus immanenciával rendelkezik,⁵³ amely a diagrammatikus erőter összefogására irányul. A keret és a lécek többé nem valaminek a kívül tartására szolgálnak: olyan színteret alakítanak ki, melyben nem jelölhető a különbség

⁵³ Vö. DELEUZE–GUATTARI, *A Thousand Plateaus*, 154.

természetes és mesterséges között,⁵⁴ tehát a vágy teleológiája helyett a szöveg olvasás által működésbe hozott semmítése kerül az előtérbe. A már tárgyalt kiszolgáltatottság, mely az oldó–kötő műveletek által végrehajtott reappropriáció révén válik szövegszervező elemmé, ahogy elveszti referencialitását, s így kötődését az államhatalomhoz, a köteten belül újra létrejön, ezúttal a szövegek megállíthatatlan erodálódása és szétírása következtében előálló fenyegetettségként. Ez a fenyegetés tehát nem államhatalmi eredetű, attól rég elszakadt, sokkal inkább a kötet erőterében végbemenő folyamatok irányíthatatlansága táplálja. A lécek mögötti zárt kísérleti területen történetektől nem képes megvédeni semmilyen külső hatalom, mivel már nincs azonosítható kapcsolat a kereten belüli és az azon kívüli események között. Vagyis nem a referencia oldás–kötése megy végbe a jelentéskonstruálások és a mediális önreferencia közötti oszcilláció során, hanem a totális esetlegesség és eldönthetlenség valósul meg: nemcsak írás és olvasás játszódik egybe a vonalakon keresztül, de az inskripció identitása is elbizonytalanodik, mivel *A gazda bekeríti házát* utolsó verziójánál a fehér terület ugyanannyira funkcionálhat beírásként, mint a szaggatott vonalak. Véset és törlés különbsége ugyanúgy rekesztődik be, mint az *1973. márc. 15.* című szövegben, ahol a „/” jelek annyira korlátozzák az írható felületet, amennyire kijelölhetik a véset helyét: de- és reterritorizálnak.⁵⁵ Az ilyen értelmezés számára befoghatóvá válik, hogy a térkép nyilai miért is hosszabbíthatók meg anélkül, hogy bármilyen határt megsértenének: a folyamatos alakulás biztosítékává lép elő a nyíl, mivel a szöveg kétdimenziós síkjában nincsenek fixált hatalmi vésetek. A *Ha megszólalnék* így alakul *ha megszólalhatnék*ra, hiszen ahogy az e hatásmezőn kívül eső politikai, társadalmi és kulturális

⁵⁴ *Uo.*, 266.

⁵⁵ Vö. *Uo.*, 270. Jelen esetben az irodalmi szöveg megszokott materiális alapját, a fehér lapot rendező újra a véset ismétlése, mely a perjelek révén hasonlóan sima felületet állít elő, a szöveg viszonya azonban mégsem marad változatlan ehhez az újonnan létrehozott terület-hez képest. Amit Deleuze konzisztenciasíknak nevezett, annak tulajdonságai a kötetben létrejövő felületre is állnak: nem pusztán a semmisítés területe, nem valami előtér, ami mozgást és változásokat indukál, hanem maga is alakul, létrejön, lényegében felszínre bukik a műalkotásban. Így alakítja materiális hordozóját a kötet, vonja be a diagramok működésébe. Ez persze azt is jelenti, hogy a hordozó, amire rányomták a térképeket, részt vesz azok működésében, s nem csak a kartográfia vonalai alakítják újjá a lap síkját, hanem ez utóbbi is rendezni képes a deterritorizáció mozgását.

jelenségekkel nem tartanak fenn kapcsolatot az itt történő események, úgy e diagrammatikus dimenzió számára legalább ennyire irreleváns az audiovizuális perspektíva: nem artikulálható a szövegszervező működésmechanizmus, a kartográfia immanens síkja⁵⁶ csak applikatív interakciók segítségével válik hozzáférhetővé az interpretáció során.

A *Vers helyett: vers* „s szavalj el nekik / k í v ü l r ő l, / egy másik költeményt!” felszólítása egyértelművé teszi, hogy a kimondhatót a köteten kívül kell keresni, mivel ami valóban végbemegy a szövegekben, akusztikailag hozzáférhetetlen. A diagrammatikus talált tárgy kisajátíthatatlanságát a *Fokozatok* teszi végképp egyértelművé: a felkiáltójelek számozással növekvő, illetve csökkenő száma, melyet a középpontos tükrözés állít elő, írás, kép, beszéd és gondolkodás Möbius-szalagszerű viszonyát viszi színre. A *Ha megszólalnék* végső soron valóban a csendről szól, de nem a tibetológus által vágyott távol-keleti csendről, hanem az egyszerű artikulálás elégtelenségéből fakadó megszólalás elmaradásával (lehetetlenségével) bekövetkezett csendről, melynek mediális természete diagrammatikus. Egyrészt az érzékek működése nem elválasztható, tehát csupán az írott szöveg felől ugyanúgy esendővé válik minden értelmezési kísérlet a kötettel kapcsolatban, ahogy a versek megszólaltatását vizsgálva, esetleg írás és beszéd dichotómiáját hangsúlyozva. A (tér)képek ideológiai felhangjainak abszolutizálása az olvasás során hasonló zsákutcába vezet a megértést. Másrészt a csend mediális természete eredményezi, hogy az érzékek eseményszerű összjátéka rekonstruálhatatlan,⁵⁷ ezzel megakadályozva a szem vagy a fül kitüntettségét az olvasása során.

⁵⁶ Ez nem keverendő össze a deleuze-i immanenciasíkkal. Bár fellelhetők hasonlóságok, hiszen ahogy ott a *fogalom mint esemény* horizontjaként manifesztálódik az immanenciasík (Gilles DELEUZE – Félix GUATTARI, *What is Philosophy?*, ford. Hugh TOMLINSON – Graham BURCHELL, Columbia UP, New York, 1994, 36.), úgy a kötet terepe mind materiálisan, mind textuálisan az olvasás mint interakció kiváltotta események színhelye. A deleuze-i síkok közül azonban az *immanenciasík* a filozófia számára van fenntartva, míg a *kompozíciós* vagy *konzisztenciasík* annak a művészetnek, mely a véges előállításával akarja visszaállítani a végtelent (*Uo.*, 197.). Deleuze-nek akármennyire szándékában állhatott is elválasztani az egyes síkokat, az absztrakció, a kettős kötések, a differenciák felfüggesztése, amely az olvasást vezeti, mégsem hagyja azokat érintetlenül, így egymásba fonódhatnak.

⁵⁷ Sybille KRÄMER, *Die „Rehabilitierung der Stimme”. Über die Oralität hinaus = Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, szerk. Doris KOLESCH – Sybille KRÄMER, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2006, 289.

parergon: a diagrammatikus olvasás lehetősége felé

Szerb János kötetében az eddigiek alapján fikció és referencia viszonya egészen sajátosan érvényesül, így érdemes elhatárolni az irodalomtörténetben bevett megjelenési formáktól. A *Ha megszólalnék* térképeinek interpretációja alapjaiban más síkon mozog és eltérő lehetőségeket vet fel, mint a referencia kérdésében a honi diskurzusban paradigmaticusnak számító *Javított kiadás* értelmezése.⁵⁸ Szerb esetében, ahogy azt már fentebb tárgyaltuk, meghatározó kontextusként lehet jelen a késő Kádár-kori ellenkultúra. Azonban, ahogy szintén megállapítottuk, éppen azok a térképek biztosítják a diagrammatikus alakulás során az ideologikus felhangoktól mentes interpretáció lehetőségét, melyek eredetileg a referencia és a hatalom reprezentálásának igényével fellépő elemekként szerepeltek. E térképek mintaszerűsége elegendő attribútumot tartalmaz⁵⁹ ahhoz, hogy a reprezentáció felszámolását végrehajtva az immanens szöveginterpretáció akadályából annak eszközlőjévé váljon. Vagyis a kötet térképei egyrészt diagrammatikusan viszik színre a tájat, másrészt más Magyarország-térképekkel csak bizonyos tulajdonságokban egyeznek. E parciálitás révén komplementerként mutatják fel a kötetben belül az átszerveződés közben folyamatosan létrejövő, művelti területnek nevezett sík mechanizmusait, melyek egymásba fonják olvasást és írást. A térképek hasonlósága kötetben kívül és belül nem eredményez szükségszerűen reprezentációt,⁶⁰ ezért válik lehetségessé kizárólag a kötetben történő létezésük; a referencia éppen akkor mutatható fel irreleváns tényezőként, amikor a líraolvasás megkezdődik. Így a *Trauma – esemény – szimptóma* elnevezésű konferencián felmerült kérdés, mely azt firtatta, valóban Szerb János tekinthető-e versben bujdosónak, az olvasat alapjait érintette, lényegében az interpretáció tétjét állította elő. Vagy folyamatosan elválik a szöveg a referenciától és ez a szünni nem akaró immanenssé válás ad lehetőséget az olvasásra, vagy az interpretáció közben már soha nem merülhet fel vele kapcsolatban a referencia kérdése.

⁵⁸ SÁRI B. László, *A hatyú és a görény*, Kalligram, Pozsony, 2006, 238.

⁵⁹ Vö. GOODMAN, *Ways of Worldmaking*, 63–64.

⁶⁰ Vö. GOODMAN, *Languages of Art*, 5. A reprezentációnak nem elégséges és nem is szükséges feltétele a hasonlóság, mely a reprezentáció egyirányúságával ellentétben mindig kölcsönös viszony két elem között.

Gyimesi Tímea pontos és tömör megfogalmazása Deleuze diagrammatikus filozófiája kapcsán, mely szerint a „kívülinek nincs köze a kívülághoz, »nem kinti kívüli«”,⁶¹ egyszerre tartja szem előtt az immanenciasík természetét (vö. jelen tanulmány 55. lábjegyzetével) és biztosít lehetőséget az írás operativitása által elérhető esztétikai tapasztalatra.⁶² Még Deleuze és Guattari metafizikájában sem függetlenedik a beíródástól⁶³ a *machine abstraite* helyét elfoglaló diagram, vagyis neve ellenére mindig egy adott olvasási aktus által történt összegyűjtés (*assemblage*) segíti hozzá a működéshez. Ugyanakkor a diagram nem pusztán metafizikus lokalitása – vagyis nem egyszerűen a konzisztencia- vagy immanenciasíkon való létezése – nyitja meg a külsőlegesség lehetőségét.⁶⁴ Tehát ahogyan a sík folytonos átrendezés általi létrehozása a diagram olvasata közben megtörténik (a de- és reterritorizációs folyamatok segítségével), úgy az ezen kívül esőhöz, a térkép határain túlihoz való viszonya is szimultán módon alakul; a vonalak csak akkor hosszabbíthatók meg, ha létezik valamifajta külsőlegesség, amely immanenssé tehető. Ez jelen esetben mindazt jelenti, ami Szerb János neve alá besorolható, összegyűjthető, rétegezhető és újraszervezhető a diagramok révén.

A diagramra talált tárgyként történő ráakadás a filozófiatörténet reprezentációtól való szabadulásának eskalációját jelzi számunkra, ezért minden bizonnyal antiplatonikus szólamokkal telített.⁶⁵ Ugyanakkor az ismert osztottvonal-hasonlathoz való kapcsolódás továbbra is fennállhat, mivel nem teljes elszakadásról, hanem a platóni felosztásnak inkább reappropriációjáról, egy másik síkra helyezéséről lehet szó, oda, ahol érvényesülnek a diagrammatikus tendenciák, a határok pedig újrarajzolódnak anélkül, hogy fixálhatók lennének; éppen a határok idézik elő a felosztott területek

⁶¹ GYIMESI, *I. m.*, 39.

⁶² Vö. Sybille KRÄMER, „Operationsraum Schrift”. *Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift = Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, szerk. Gernot GRUBE – Werner KOGGE – Sybille KRÄMER, Fink, München, 2005, 31.

⁶³ Ez a beíródás olyan értelemben is érvényesül, hogy Deleuze és Guattari vállalták megállapításaik hozadékát, együttműködésük könyveiben tartalom és kifejezés egysége teljesen megvalósul. Vö. BAUER–ERNST, *I. m.*, 312.

⁶⁴ William BOGARD, *Deleuze and Machines. A Politics of Technology? = Deleuze and New Technology*, szerk. Mark POSTER – David SAVAT, Edinburgh UP, Edinburgh, 2009, 17.

⁶⁵ Vö. GYIMESI, *I. m.*, 35.

interakcióját. A költői megismerés rehabilitációjához⁶⁶ azonban nem pusztán az válik szükségessé, hogy elismerjük az irodalmi szöveg diszkurzív és nem-diszkurzív elemeinek immanens összefüggérendszerét, mely operativitásában egyáltalán nem másodrendű a tudományokéhoz képest.⁶⁷ Éppen erre építve válik beláthatóvá, hogy a *techné* meg nem különböztető lényege alapján kell érvényesítenie a diagrammatikus olvasásnak annak a(z eredetileg mértantudósokról szóló) vonalhasonlatnak az irodalmi implikációt, melynek, jóllehet, szubverzióját valósítja meg. Ami Platónnál a nyelvváltás terminusával írható le,⁶⁸ az az irodalom heurisztikus pozíciójában a fikció és valóság közötti diszkontinuitás érvényesítésével lehetséges átfedés kihasználása⁶⁹ az olvasás révén. Ahogy a mértantudósok nyelvén mindig két négyzet van jelen,⁷⁰ úgy az érzékelhető és elgondolható összefonódásban előbbi már nem reprezentáció, nem egyfajta szupplementum,⁷¹ hanem a grafizmus teremtette lehetőség,⁷² ami szimbolikus és technikai együttes működésével stimulálja a kogníciót és hozza létre sajátos konzisztenciasíkját.⁷³

A *Ha megszólalnék* politikai felhangjai tehát az olvasásban nem úgy érvényesülnek, ahogy a *Javított kiadás* elbeszélőjének és szerzőjének azonossága felvetődik, vagy ahogy a fikció és referencialitás kapcsolata által határolt topográfián a jelentések és az azokhoz kapcsolódó kommentárok elhelyezésének kérdése tétéleződik.⁷⁴ A diagrammatikus kartográfia mindig eltávolításként történik meg az olvasásban, miközben folytonosan felül-

⁶⁶ *Uo.*, 50.

⁶⁷ GOODMAN, *Ways of Worldmaking*, 102.

⁶⁸ Günter FIGAL, *Tárgyiség. A hermeneutikai és a filozófia*, ford. BARTÓK Imre, Kijarat, Budapest, 2009, 250.

⁶⁹ BAUER–ERNST, *I. m.*, 132.

⁷⁰ FIGAL, *I. m.*, 249.

⁷¹ *Uo.*, 258. Ebben az esetben az írásnak éppen nem a bevett disztingváló funkciója kerül előtérbe, hanem az egységesítő, áthidaló, a pontokat összekötő vonalat konstituáló inskripcióé.

⁷² Sybille KRÄMER, *Was sind Kulturtechniken? Kleines Plädoyer für ein „Handwerk des Geistes“*, Schulmagazin 2010/9., 10.

⁷³ „A konzisztenciasík nem ismeri a szintek közötti különbségeket, a terjedelem rendjét, vagy a távolságot. Nem ismeri a mesterséges és a természetes közötti különbséget. Nem ismeri a tartalom és kifejezés, vagy a forma és a formált szubsztancia közötti különbséget.” DELEUZE–GUATTARI, *A Thousand Plateaus*, 69–70.

⁷⁴ Vö. SÁRI, *I. m.*, 260. skk.

írja a differenciát, a szövegen alapuló dedukció és a tapasztalat igazolására, illetve esetleges modifikációjára irányuló indukció oszcillációja⁷⁵ révén alakítva ki sajátos történetiségét.⁷⁶ E történetiség terét a diagram szolgáltatja, melynek kívülije azért lehet *nem külső kívüli*, mert viszonyaiban⁷⁷ már eleve kódolva van az olvashatóság,⁷⁸ a differencia felszámolásával kapott Möbius-szalag tétjét pedig többé nem referencia és fikció dichotomikus összefüggései adják, hanem az olvasás vonalakon történő siklásának, a különféle csomópontokon való áthaladások lehetőségének megvalósulása nyújtja. A tropológiából átlépünk a topológiába, a tipográfiából topográfia lesz, a kalligramma pedig diagrammá alakul. A vonalakon keresztülhaladás már nem törődik a határokkal, a diagrammatikus olvasás pedig nem a térkép és a táj horizontjában realizálódik, hanem sokkal inkább térkép és terepasztal viszonya alapján érthető meg. Arra a kérdésre, hogy szükségessé válik-e egy test, Szerb Jánosé – még ha nem a Paul de Man-i értelemben⁷⁹ is –, akkor, amikor a líraolvasás az eddig leírtakhoz hasonlóan lép működésbe, vélhetőleg igennel felelhetünk. A már nem reprezentáló, nem mimetikus térképek a szövegen belüli erőviszonyokat vázolják fel, s rendezik át újra s újra.

⁷⁵ BAUER–ERNST, *I. m.*, 132.

⁷⁶ Ez nem annyira a történelem ellentéte (vö. DELEUZE–GUATTARI, *A Thousand Plateaus*, 23.), mint inkább a konzisztenciasík egyedi temporalitásának kihasználása. Ugyanis nehezen lenne védhető egy olyasfajta álláspont, hogy a kötet térképei időtlenek lennének. Ahogy a diagram konkrét megvalósulása végbemegy írás és tudat interakciójában, úgy mintegy el lehetetleníteni látszik az előzetességre vagy egyáltalában a temporalitásra való rákérdezés lehetőségét. Tehát valamifajta affektus, vagy még inkább a perceptus (*percept*) deszubjektívált léte mindig az adott pillanat kitágításában érhető tetten. Valamifajta temporalitás azonban mégis érvényesül a deleuze-i gondolkodásban, mivel a deterritorizációs mozgások előtt nem létezhet konzisztenciasík. A diagrammatikus (és kultúrtechnikai) megközelítés térbeliségre építő elméletei ezért vélhetőleg még nem képesek válaszolni arra a kérdésre, hogy az olvasás eseményyszerűsége adhat-e nem szupplementum értelemben vett többletet a diagramokhoz, illetve a diagramként értett versek egyes el nem különített elemei között létezik-e előzetesség, tehát például a perjelek valóban előkészítik-e az írható felületet az 1973. márc. 15. című versben. Annyit jelenthetünk ki teljes bizonyossággal, hogy nem egy előzetesen adott valóságból hasít ki részt magának a diagram, hanem annak újrendezésével maga hozza létre saját síkját.

⁷⁷ KRÄMER, „*Operationsraum Schrift*”, 38.

⁷⁸ GOODMAN, *Languages of Art*, 170.

⁷⁹ Vö. Paul de MAN, *Shelley Disfigured = Deconstruction and Criticism*, szerk. Harold BLOOM és mások, Routledge, London – New York, 1979, 68.

E feszültségek kartográfiája között disszeminálódik Szerb János, így az *Ars poetika* kijelentései („Mindegy, hogy miként hívnak,/ mindegy, hogy hol születtem”) mindig a diagramhoz tartozó távolító gesztussal hozzák működésbe az olvasást. Az ellenkultúra tibetológusa a mongolok titkos története helyett a térképek által olyan kartográfiát kínál fel, mely a de- és reteritorizálás, vagyis a referenciától való folytonos távolodás következtében mindig alakulásban lévő kötet révén vezet minket a külsődleges politikai-társadalmi tényezőktől az oldó-kötő (beszéd és írás, gondolkodás és kép, olvasás és inskripció) vonalak mentén a líraolvasás horizontjába.

Névmutató

- | | |
|---|---|
| Abádi Nagy Zoltán 324 | Babits Mihály 32, 272, 274–276, 281, 295, 304 |
| Aczél György 107 | Bachleitner, Norbert 238, 250, 251 |
| Adorno, Theodor W. 257 | Baelo-Allué, Sonia 314, 317 |
| Ady Endre 36, 268–275, 286, 291, 296, 297, 322 | Bahtyin, Mihail 116 |
| Agamben, Giorgio 64, 67, 68, 161, 162, 165, 169 | Bajcsy-Zsilinszky Endre 310 |
| Alekszun, Natalia 141 | Balázs Béla 32 |
| Alexander, Jeffrey C. 41–44, 46, 48–55, 56, 57 | Bally, Charles 342 |
| Ambrus Zoltán 279, 289 | Bán Zsófia 322 |
| Amis, Martin 301, 306 | Barabás András 109 |
| Andor Mihály 138, 141 | Baró Lajos 283, 284, 286, 289, 292 |
| Annuß, Evelyn 61, 62 | Bart István 322 |
| Antal János 109 | Barthes, Roland 145 |
| Apor Péter 106 | Bartók Béla 120 |
| Arany János 12, 36 | Bartók Imre 380 |
| Arendt, Hannah 173, 199, 215, 223, 227 | Baticz Attila 138, 140, 141, 143–147 |
| Arisztotelész 182–186, 192 | Batthyány Iván 64 |
| Arnold, Günter 197 | Batthyány Margit 64, 66 |
| Arnold, Heinz Ludwig 61 | Baudelaire, Charles 260, 261 |
| Aron, Raymond 28 | Bauer, Mathias 368, 369, 372, 379–381 |
| Asperján György 102, 109 | Bauman, Zygmunt 144 |
| Assmann, Aleida 18, 54, 197, 221 | Becker, Peter von 61 |
| Assmann, Jan 39, 48, 197, 221 | Beckham, David 329 |
| | Bednatics Gábor 282 |
| | Bence György 167, 205 |
| | Benda Gyula 139 |
| Ádám Péter 300 | Bendokat, Margit 62 |

- Bene Sándor 30
 Bengi László 282, 293
 Benjamin, Walter 37, 61, 166, 167, 169, 172, 174–177, 180, 199, 205, 208, 223
 Ben-Shai, Roy 177
 Benz, Wolfgang 67
 Berecz János 91
 Berecz Zsuzsa 61
 Berényi Gábor 194, 311
 Bergyajev, Nyikolaj 299
 Bernáth Csilla 321, 363
 Berndt, Frauke 357
 Bernhard, Thomas 59
 Berz, Peter 351
 Berzsenyi Dániel 36
 Biasi, Mario de 94
 Black, Jeremy 47
 Blake, William 373
 Blaum, Verena 237
 Bloch, Ernst 167
 Bloom, Harold 326, 328, 381
 Blumenberg, Hans 164, 268
 Bodor Ádám 128
 Bogard, William 379
 Bolgár Dániel 140
 Bolle, Bärbel 62
 Bollók Csaba 112
 Bolz, Norbert 164, 180, 202
 Bond, Jackson 175
 Bónus Tibor 334, 373
 Bonyhai Gábor 15, 177, 363
 Borges, Jorge Luis 264
 Bornemisza Margit 64
 Boros Géza 81, 106, 107
 Boros János 117
 Böschenstein, Bernhard 220
 Bourdieu, Pierre 259–261
 Böll, Heinrich 59
 Braun Róbert 137
 Brecht, Christoph 357
 Bredekamp, Horst 175, 178, 180, 374
 Broich, Margarita 62
 Brunner, Otto 194
 Bubner, Rüdiger 357
 Buglya Zsófia 113
 Buñuel, Luis 68, 69
 Burchell, Graham 377
 Buzinkay Géza 282
 Bücher, Karl 238
 Büchner, Georg 59
 Bürger, Christa 197, 259, 260
 Bürger, Peter 259
 Bürkle, Katja 73
 Camus, Albert 319
 Capa, Robert 99, 106, 107
 Caruth, Cathy 38–42
 Cassagne, Albert 261, 262
 Cavell, Stanley 202
 Caveney, Graham 311
 Ceasar, Caius Iulius 145
 Ceaușescu, Nicolae 135
 Chajesz Ida 88
 Charles, Larry 116
 Chartier, Roger 367
 Cherry, Robert 141
 Cinta, Marcela 367
 Clarke, Jaime 317
 Cochrane, Lydia G. 367
 Cohen, Roger 314, 317
 Cohen, Walter 26
 Colli, Giorgio 215
 Colliot-Thélène, Catherine 164
 Conze, Werner 194

- Cook, Thomas 299
 Cooke, Miriam 149
 Cortés, Juan Donoso 163
 Crawford, Alastair 96
 Czarnota, Adam 141
 Csaadajev, Pjotr J. 299
 Csáky, Moritz 18
 Csalog Zsolt 108
 Csáth Géza 275
 Cserne Péter 173
 Csikesz Józsefné 106
 Csokonai Vitéz Mihály 36
 Csordás Gábor 117
 Csűrös Klára 200
 Dahlhaus, Carl 11, 14
 Dánél Mónika 362
 Dankó Zoltán 43
 Danto, Arthur C. 142
 Danyilevszkij, Nyikolaj 299
 Darnton, Robert 138–140
 Däubler, Theodor 169
 Deák István 141
 Deák Kinga 141
 Deleuze, Gilles 369–377, 379–381
 DeLillo, Don 328
 Derrida, Jacques 58, 117–119, 164, 169, 196, 198, 199, 203, 215, 216, 218–220, 228, 335, 336, 341, 344, 346
 Déry Tibor 107, 299
 Dézsy Zoltán 108
 Donáth Ferenc 108
 Dosztojevszkij, Fjodor M. 299, 309
 Dovifat, Emil 230–235, 237, 238, 244
 Dressler, Helmut 351
 Dreyfus, Alfred 267
 Droysen, Johann Gustav 196
 Duchkowitz, Wolfgang 234
 Dudás József 94, 103
 Dumas, Alexandre 233, 256
 Duncan, Isadora 299
 Duncan, James N. 113
 Durkheim, Émile 44, 51
 Dyzenhaus, David 162, 178, 179
 Eberly, Rosa A. 318, 319
 Eckert, Gerhard 239, 253, 255
 Eco, Umberto 241
 Eichmann, Adolf 54, 199, 222
 Ellis, Bret Easton 6, 311–317, 319–332
 Emden, Christian J. 173
 Eörsi László 80, 87, 92, 108, 109
 Erdélyi István 104
 Erne, Eduard 65
 Ernst, Christoph 368, 369, 372, 379–381
 Erős Ferenc 38
 Espinet, David 31
 Esposito, Roberto 208
 Eyerman, Ron 42
 Fábry Zoltán 105
 Fallada, Hans 253
 Faluhelyi Ferenc 173
 Fázsy Anikó 200
 Felman, Shoshana 69, 74, 77
 Fényes László 286
 Feuchtwanger, Lion 301
 Ficzer Béla 86
 Figal, Günter 365, 380
 Flaubert, Gustave 260, 261, 321
 Flynt, Larry 315
 Fodor Bea 173
 Fodor Péter 325

- Fogarasi György 170, 205, 371
 Fontane, Theodor 253, 256
 Forgách András 194
 Foucault, Michel 200, 264, 265, 369, 373, 374
 Földényi F. László 223
 Földes András 115, 116
 Frenzel, Ingo Ludwig 119
 Freud, Sigmund 39–41, 199, 201, 213, 228, 242
 Friedländer, Saul 56, 137, 146
 Fulbrook, Mary 54
 Furet, François 302
 Füst Milán 32
- Gadamer, Hans-Georg 15, 29, 177, 187, 363, 365
 Gatlif, Tony 123, 126
 Geertz, Clifford 138
 Gellért Oszkár 281–283, 288, 295
 Gerő Ödön 287, 290
 Gide, André 299–303
 Giesen, Bernhard 42, 49, 54
 Giesswein Sándor 290
 Gillis, John R. 54
 Glavina Zsuzsa 173
 Glazer, Nathan 49
 Goethe, Johann Wolfgang 195, 295
 Gombrich, Ernst H. 186
 Gonda József 287
 Goodman, Nelson 370, 372, 374, 378, 380, 381
 Gosztonyi Péter 80, 81, 86, 93
 Gothár Péter 109
 Gottschalk, Jörn 58
 Goya, Francisco 99
 Göncz Árpád 108
- Görög Livia 252
 Graevenitz, Gerhart von 193
 Gramsci, Antonio 230–232, 241, 244
 Greenblatt, Stephen 21
 Greskovits Endre 144
 Gross, Jan T. 138
 Grube, Gernot 17, 379
 Guattari, Félix 371, 374, 375, 377, 379–381
 Gugerli, David 370
 Gumbrecht, Hans Ulrich 20, 30, 34, 264, 265, 267, 274, 361, 363–366
- Gyáni Gábor 28, 82, 136, 141, 143, 266, 267
 Gyenge Zoltán 163
 Gyimesi Tímea 119, 369, 379
 György Péter 366, 368
 Gyulai Pál 12, 35
- Haacke, Wilmont 235–244
 Haas, Norbert 338
 Habermas, Jürgen 193
 Hahn, Alois 221
 Hajdú Szabolcs 112
 Halasi Zoltán 59, 61, 62
 Halasi-Fischer Ödön 291
 Halász Imre 286
 Halda Alíz 108
 Halle, Morris 339, 345, 349
 Hammer, Armand 300
 Hammerstein Judit 303, 310
 Hardy, Thomas 120, 121
 Harron, Mary 328
 Haß, Ulrike 61
 Hatvany Lajos 271
 Hatvany Lajosné 292

- Häupl, Michael 59
 Hauptmann, David 351
 Hauser Arnold 252, 256
 Hausjell, Fritz 234
 Havasréti József 366
 Havelock, Eric A. 17, 18
 Haverkamp, Anselm 199, 209, 218
 Hayles, N. Katherine 367
 Heeke, Mathias 299, 300
 Hegedűs B. András 107, 108
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 13, 51, 173, 224, 225, 365
 Heidegger, Martin 13, 28, 29, 31, 166–169, 171, 216, 363
 Heinrich, Margareta 65
 Heller Ágnes 38
 Herder, Johann Gottfried 197
 Herriot, Édouard 301
 Herzog, Werner 119
 Hesse, Hermann 244, 245
 Heuser, Joachim 238
 Heydebrand, Renate von 258
 Heyse, Paul 256
 Hidas Zoltán 39, 266
 Hiepko, Andreas 336
 Hindrichs, Gunnar 357
 Hirsch, Marianne 149, 150
 Hirst, Paul 180
 Hitler, Adolf 53, 104, 141, 174, 179, 235, 236, 300, 302
 Hobbes, Thomas 164, 175, 179
 Hofmann, Hasso 170
 Holenstein, Elmar 336, 339
 Hollier, Denis 20, 21
 Hollós Ervin 80, 91, 95, 109
 Holz, Arno 294
 Holzinger, Gregor 66
- Homérosz 346
 Horkay Hörcher Ferenc 178
 Horthy Miklós 100, 303
 Horváth Géza 215
 Horváth János 11, 12, 14, 269, 270
 Horváth Sándor 38
 Horváth Zsolt, K. 96, 106, 366, 368–370
 Houellebecq, Michel 368
 Howard, Jean E. 26
 Howard, Richard 371
 Hruscov, Nyikita Szergejevics 93
 Huber, Ernst Rudolf 178
 Huber, Jörg 358
- Ignotus Pál 291, 292
 Ignotus 287–291, 322
 Illyés Gyula 6, 298, 302–310
 Istrati, Panait 302
 Izsák Lajos 83
- Jacobs, Carol 203
 Jakab András 173
 Jakobson, Roman 6, 333, 336, 337, 339–347, 349, 352–357
 Janáček, Leoš 120
 Janke, Pia 63, 70
 János Pál, II. 111
 Jászai Samu 286
 Jauß, Hans Robert 26, 27, 184, 197, 257, 321, 360, 363, 365
 Jay, Martin 49, 52, 53
 Jelinek, Elfriede 5, 58–63, 67–73, 75–78
 Jendricke, Bernhard 258
 Jessen, Hans 238, 244–249, 255, 256
 Jeszenyin, Szergej A. 299

- Johnson, Nuala C. 113
 Jókai Mór 233, 253
 József Attila 281, 303, 310
 Juhász Anikó 299
 Juhász Gyula 275
 Jung, André 73
 Jünger, Ernst 166
- Kádár János 80, 84, 91, 94, 102, 103, 107, 109, 362, 378
 Kaes, Anton 20
 Kafka, Franz 187, 189
 Kállai Éva 90, 91
 Kalló Viktor 106, 107
 Kamondi Zoltán 112, 131
 Kansteiner, Wulf 38, 40, 137
 Kant, Immanuel 194, 207, 208, 214, 215, 222
 Kardos László 295
 Karinthy Frigyes 253, 281
 Károlyi Csaba 153
 Katona Gergely 365
 Katz, Elihu 49
 Katz, Ruth 49
 Kay, Lily 334
 Kecskeméti Gábor 18, 30
 Kékesi Kun Árpád 324, 325
 Kékesi Zoltán 362
 Kelemen Ágnes 108
 Kelemen Pál 334, 373
 Kelen Béla 105
 Kelsen, Hans 173
 Kenedi János 83
 Kenyeres Zoltán 274
 Keppler, Angela 221
 Kertész Imre 201
 Kertész István 89, 90
- Kéthly Anna 94
 Khadafi, Moammer 57
 Kierkegaard, Søren 163, 218
 Kind, Johann Friedrich 60
 King, Stephen 326–328
 Király István 105, 268, 269, 297
 Kirkpatrick, David D. 328
 Kisantal Tamás 47, 134, 137, 143
 Kiss András 120
 Kiss Lajos, Cs. 161, 173
 Kiss Sándor, M. 80
 Kittler, Friedrich A. 201, 248, 259, 334–339, 351, 353, 373
 Kleist, Heinrich von 6, 120, 193–197, 199–204, 209, 211, 213, 215–220, 222–224, 226–228
 Kóbor Tamás 286
 Koerner, Joseph Leo 20
 Kogge, Werner 17, 379
 Kókay György 282
 Kolesch, Doris 377
 Kolonits Ilona 100
 Komját Irén 107
 Kommerell, Max 196, 211, 219, 221, 223, 225–227
 Koonz, Claudia 54
 Korda, Michael 315
 Kornidesz Mihály 91
 Kosáry Domokos 282
 Koselleck, Reinhart 36, 115, 193, 194, 196, 202, 214, 216, 227, 266
 Kosztolányi Ádám 152
 Kosztolányi Dezső 6, 152, 159, 273–282, 289–297, 319
 Kosztolányi Dezsőné Harmos Ilona 5, 149, 151–153, 156, 158, 159
 Kovács András 149

- Kovács Mónika 48
 Kovacs, Teresa 63
 Kozák Gyula 107, 108
 Kőhegyi Gyula 99
 Köppe, Tilman 58
 Krabbe, Hugo 173
 Krämer, Sybille 17, 34, 62, 69, 70, 72, 73, 75, 76, 374, 377, 379–381
 Kratz, Stephanie 62
 Krausz Tamás 300
 Kremer, Hans 73
 Kreuzer, Helmut 258
 Kricsfalusi Beatrix 61
 Krisztus, Jézus 94, 124, 125, 179
 Kroczkow, Christian Graf von 166, 179
 Kulcsár Szabó Ernő 367
 Kulcsár-Szabó Zoltán 337, 353, 356, 364
 Kun Béla 303
 Kunz, Josef 195
- Lacan, Jacques 200, 338, 358, 359
 LaCapra, Dominick 51, 52
 Lachmann, Renate 184
 Lajkó Félix 115
 Lajtai Vera 80, 91, 95, 109
 Lanzmann, Claude 74, 75, 149
 Laub, Dori 69, 75
 Lázár Vilmos 310
 Lehmann, Hans-Thies 61, 63, 76
 Lehmann-Haupt, Christopher 312
 Leitgeb, Christoph 18
 Lengyel Géza 283
 Lenin, Vlagyimir Iljics 102
 Lenkó Gyula 90
 Lenoir, Timothy 370
 Lenz, Bernd 235
 Lepenies, Wolf 193
- Lessing, Erich 96, 99
 Lévi-Strauss, Claude 118, 119
 Leyh, Peter 196
 Link-Heer, Ursula 34
 Lipps, Hans 205
 Litchfield, David R. L. 66, 67
 Litván György 107, 108
 Lixl-Purcell, Andreas 151
 Lobbes, Marcus 60
 Lochte, Julia 60, 73
 Lockemann, Fritz 195
 Lommel, Herman 342
 Lorenzer, Stefan 169
 Lóska Lajos 107
 Losonczy Ágnes 43
 Lotman, Jurij M. 335
 Lovas Márton 91
 Love, Robert 313, 319, 323, 324
 Lőrincz Csongor 334, 368, 373
 Luca, Rudy De 122
 Luckmann, Thomas 221
 Luhmann, Niklas 21, 34, 219, 257, 311, 312
 Lukács György 270
 Lübbe, Hermann 164
 Lüsebrink, Hans Jürgen 197
- Macchiavelli, Niccolò 199
 Madzsar József 310
 Mailer, Norman 319, 320
 Major János 99
 Major Tamás 105
 Makropoulos, Michael 166
 Maléter Pál 94, 102, 109
 Malraux, André 301, 305, 306
 Man, Paul de 11–13, 171, 205, 206, 335, 371, 381

- Manet, Édouard 132
 Manne, Robert 49
 Manoschek, Walter 65
 Manzel, Dagmar 62
 Marder, Michael 181
 Maresch, Rudolf 203
 Margócsy István 25, 109
 Magritte, René 132
 Markov, Andrej 338
 Márkus László 283
 Marno Dávid 142
 Marquard, Odo 164, 268
 Marrus, Michael R. 47
 Martin, Dean 313
 Massumi, Brian 371
 Máthé Andrea 324
 McCarthy, Andrew 330, 331
 McCarthy, Cormac 328
 McDowell, Edwin 314, 317
 McNerney, Jay 313, 314
 Mécs Imre 108
 Méhes Lajos 91
 Mehigan, Tim 203
 Mehring, Reinhard 179
 Meier, Christian 229
 Meier, Georg Friedrich 339
 Meister, Monika 63
 Mendelssohn, Moses 185, 187
 Menke, Bettine 336
 Menyhért Anna 151
 Mérei Ferenc 108
 Merényi Ágnes 138
 Mersch, Dieter 357, 358
 Mesterházi Miklós 167, 214, 266
 Meunier, Ernst 238, 244–249, 255, 256
 Mező Imre 91, 102, 107, 109
 Mező Imréné 88
 Michlic, Joanna B. 140
 Micsunovics, Veljko 93
 Mihancsik Zsófia 302
 Mikes Lajos 287
 Miklós Andor 287
 Milicza Katalin 170
 Miller, J. Hillis 204
 Miller, Michael I. 149
 Mindszenty József 84, 94
 Mink András 106
 Mink, Louis O. 143
 Misik, Robert 68
 Mitscherlich, Alexander 199
 Molnár Gábor Tamás 334, 373
 Molnár János 91, 93
 Molnár Péter 265
 Molotov, Vjacseszlav Mihajlovics 141
 Montinari, Mazino 215
 Moór Gyula 173
 Moore, David Chioni 114
 Móricz Zsigmond 32, 36, 253, 272, 303
 Moser, Christian 203, 226
 Mouffe, Chantal 164
 Möbius, August Ferdinand 373–375, 377, 381
 Mundruczó Kornél 112, 117, 124
 Murányi Gábor 105
 Murphet, Julian 320
 Mücke, Dorothea E. von 20
 Müller, Adam 164
 Müller, Heiner 61, 62
 Müller Rolf 98
 Müller-Schöll, Nikolaus 62
 Müller-Schöll, Ulrike 161
 Münnich Ferenc 84
 Münzer, Thomas 167

- Nagel, Ivan 59
 Nagy Endre 281, 287
 Nagy Ernő 83
 Nagy Eta 80
 Nagy Gabriella 151
 Nagy Imre 86, 92, 93, 102, 109
 Nagy Lajos 6, 298, 302–304, 307–310
 Nagy László 362
 Nagy Miklós, M. 320, 324, 326, 331
 Nancy, Jean-Luc 62, 77
 Nemes Dezső 91
 Nemes Péter 12, 39
 Németh G. Béla 273, 274, 282
 Neumann, Gerhard 196
 Neuschäfer, Hans-Jörg 256–258
 Nexö, Martin Andersen 310
 Nietzsche, Friedrich 215, 221, 223–226, 228, 229, 371
 Nobel, Alfred 78
 Noelle-Neumann, Elisabeth 237
 Nonn György 83
 Nysen, Uta 63
 O'Connor, Marion F. 26
 Ojakangas, Mika 164
 Oksanen, Sofi 114
 Olay Csaba 365
 Oldenburg, Hans Joachim 64, 65
 Orbán Jolán 117
 Orla-Bukowska, Annamaria 141
 Ormos Ede 286
 Ormos Mária 300
 Osvát Ernő 290, 295
 Ozorai Gizella, F. 40, 201
 Ötvös István 80
 Paczolay Péter 161, 173
 Pálffy Tibor 120
 Pályi András 141
 Pályi Sándor Márk 141
 Pan, David 162, 179
 Pap Mária 199
 Papp András 81, 109
 Papp Gábor 140
 Pasterk, Ursula 59
 Pasztercsák Ágnes 114
 Paulson, William R. 335
 Pedrazzini, Jean-Pierre 95, 99
 Pejó Róbert 112
 Peternák Miklós 362
 Pethő Sándor 174, 179
 Peticzka, Robert 66
 Petőcz András 362
 Petőfi Sándor 33, 36
 Petrák Katalin 80
 Petri György 366, 369
 Petzold, Dieter 235
 Peymann, Claus 59
 Pfau, Dieter 258
 Pfeiffer, Joachim 201
 Pindarosz 169
 Pipes, Richard 301
 Platón 17, 118, 182, 184, 185, 192, 379, 380
 Plessner, Helmuth 31
 Podezin, Franz 64–66
 Pogány József 290
 Pokol Béla 173
 Polgár Csaba 61
 Polonsky, Antony 140
 Pór Péter 273
 Porombiu, Corneliu 134
 Porzolt Kálmán 283

- Poster, Mark 379
 Prieszol Olga 91
 Priotto, Cristina 235
 Pristin, Terry 318
 Proust, Marcel 371
 Pynchon, Thomas 328

 Quaritsch, Helmut 170

 Rácz Sándor 108
 Radnai György 109
 Radnóti Sándor 81, 109
 Radó Sámuel 286, 288
 Rainer M. János 92, 93
 Rajnai László 175, 208
 Rákosi Jenő 282, 283
 Rákosi Mátyás 93
 Ramotowski, Bolesław 141
 Rapaich Richárd 98
 Reagen, Ronald 325, 326
 Reed, John 299
 Reemtsma, Jan Philipp 222
 Reichwein, Marc 235, 237
 Reinitz Béla 292
 Remarque, Erich Maria 253
 Rév István 96, 107, 108
 Réz Pál 279, 280, 291
 Rheinberger, Hans-Jörg 341
 Ribbentrop, Joachim von 141
 Riepl, Wolfgang 260
 Rilke, Rainer Maria 371
 Rimler János 173
 Robbe-Grillet, Alain 132
 Rolland, Romain 301, 302
 Rollka, Bodo 251, 255
 Romhányi Török Gábor 226, 228, 264
 Romney, Jonathan 120

 Rónai Zoltán 286
 Rosenblatt, Roger 315
 Roth, Philip 328
 Rothberg, Michael 49
 Rotyis Péter 97
 Rousseau, Jean-Jacques 197, 200, 203, 205, 222, 227, 371
 Russell, Bertrand 299, 300
 Russer, Achim 259
 Ryan, James R. 113
 Ryan, Judith 20

 Saáry Éva 98
 Sadovy, John 94, 95, 101
 Sággy Miklós 324
 Said, Edward 113
 Saly Noémi 118
 Sandorffy, Isidor 65
 Sári B. László 378, 380
 Sarnetzki, Dietmar Heinrich 240
 Saussure, Ferdinand de 6, 333, 340–344, 349, 354, 355, 358, 359
 Savat, David 379
 Schachter, Daniel 43
 Scharf, Steven 73
 Scheibner Tamás 114, 137
 Schein Gábor 61
 Schein, Richard H. 113
 Schelbert, Tarcisius 336
 Schenkermayr, Christian 63, 67
 Schievelbusch, Wolfgang 44
 Schiller József 283
 Schiller, Friedrich 254
 Schlegel, August Wilhelm 194, 195
 Schmahl, Hildegard 73
 Schmidt, Sibylle 70, 74
 Schmidt-Rahmer, Hermann 60

- Schmitt, Carl 5, 161–181
 Schmitt-Gläser, Angela 238, 252–255
 Schmitz, Christoph 67
 Scholten, Rudolf 59
 Schönert, Jörg 258
 Schöpf, Christine 335
 Schöpflin Aladár 32, 35, 36, 271
 Schulcz László 90
 Schulte-Sasse, Jochen 259
 Schumacher, Michael 324
 Schüttpelz, Erhard 337
 Schwibs, Bernd 259
 Schwind, Klaus 195, 208
 Sechey, Albert 342
 Seel, Martin 335, 336
 Seignobos Charles 138
 Seleg, Jair 141
 Sembdner, Helmut 194
 Semrad, Bernd 234
 Sewell, William H. Jr. 82
 Shakespeare, William 26, 177
 Shannon, Claude E. 336, 337, 339, 350, 351
 Shaw, George Bernard 301
 Shelley, Percy Bysshe 381
 Sheppard, R. Z. 315
 Shohat, Ella 118, 121, 122
 Siegert, Bernhard 203
 Šiklová, Jiřina 57
 Simiand, François 138
 Simmel, Georg 217
 Simpson, Philip L. 318
 Sinatra, Frank 313
 Sipos Balázs 283, 285, 286
 Smelser, Neil J. 42
 Sobuta, József 147
 Sólyom József 91

 Somlyó György 272
 Sonderegger, Ruth 336
 Soós Anita 163
 Sösemann, Bernd 232
 Späth, Eberhard 235
 Spence, Louis 113, 114
 Spencer, Herbert 289
 Spira Veronika 303
 Spitzer, Leo 149, 150
 Stam, Robert 113, 114
 Standsky Éva 94, 109
 Stanizek, Georg 337
 Stehlin, Peter 338
 Steinwachs, Burkhard 265
 Stemplerné Balog Ilona 97
 Stiles, Todd 315
 Stocker, Gerfried 335
 Stone, Dan 48, 56
 Stopka, Katja 336
 Strausz László 130
 Strickland, Peter 112, 118, 120
 Sue, Eugène 233
 Sulgin, Vaszilij 301
 Sümegi György 98–100

 Szabó Dezső 32, 33
 Szabó József 83
 Szabó László Zsolt 301
 Szabó Lőrinc 121
 Szabó Márton 115, 176
 Szabó Miklós 108
 Szabó Róbert 83
 Szabó Tamás 313
 Szabó Zoltán 277, 278, 281, 282
 Szakolczai Attila 92, 109
 Szálasi Ferenc 103
 Szalay Hanna 83

- Szántó Miklós 80
 Szeberényi Gábor 139
 Szegedy-Maszák Mihály 293
 Szekeres András 139
 Szemere Samu 173, 225
 Szende Pál 286
 Szentkuthy Miklós 152
 Szép Ernő 281
 Szerb János 6, 361, 362, 366, 368, 369,
 371–373, 375, 378, 379, 381, 382
 Szigeti Péter 178
 Szijártó István 140
 Szikszai Balázs 164
 Szilágyi Ákos 299, 301, 303, 310
 Szilágyi Zsófia 159
 Szirák Péter 269
 Szisz Ferenc 268
 Szívós Sándor 97
 Szókratész 183, 185, 186, 199
 Szolovjov, Vlagyimir 299
 Sztálin 300–302
 Sztompka, Piotr 42, 57
 Szyszka, Peter 238
- Takács Ádám 138
 Takács Erzsébet 139
 Takács Péter 173
 Takács Tibor 109
 Tamás Attila 306, 308
 Tandori Dezső 188–190, 368
 Taubes, Jacob 164, 179, 180
 Taudte, Margarete 62
 Techet Péter 169
 Teleki Pál 104
 Térey János 81, 109
 Teslár Ákos 109
 Thorne, Matt 332
- Thorson Hause, Melissa 175
 Thüning, Hubert 162
 Thyssen, Heinrich 64, 66
 Tildy Zoltán 94
 Tisza Kálmán 86, 106
 Tiziano Vecellio 100
 Tolsztoj, Lev Nyikolajevics 299, 307
 Tomlinson, Hugh 377
 Tóth Árpád 295
 Tóth Béla 283
 Tóth Judith 106
 Tóth Orsolya 115, 117, 118
 Tóth Zoltán, I. 120
 Töröcsik Mari 115
 Török Endre 299
 Török Ervin 266
 Tulipán Éva 80, 107, 108
 Túri Béla 286
 Turner, Victor 50
 Türk, Johannes 177
- Uhl, Heidemarie 53
 Ujhelyi Szilárd 105
 Urban, Amanda 314
- Vajda Mihály 31, 168
 Valló Zsuzsa 54
 Varga Ábrahám 141
 Varga Csaba 173
 Varga Katalin 112, 115, 116, 118–121,
 125, 127, 129, 130
 Varga László 83
 Varga Pál, S. 19
 Varga Péter, L. 325
 Varga Virág 159
 Varró Attila 118
 Vas István 304, 305

- Vásárhelyi Miklós 108
 Vasvári, Lousie O. 149–151
 Veres András 275, 293
 Viesel, Hansjörg 177
 Vinken, Barbara 209
 Virágh Szabolcs 38
 Vismann, Cornelia 196, 197, 209
 Voges, Ramon 70, 74
 Voigts, Manfred 197
 Vosskamp, Wilhelm 337
 Vörös Boldizsár 134
 Vörösmarty Mihály 32, 35
- Waldheim, Kurt 53
 Waters, Tom 317
 Webb, Beatrice 301
 Webb, Sidney 301
 Weber, Carl Maria von 60, 70
 Weber, Max 164, 173
 Weber, Samuel 162, 176, 177
 Weiss Manfréd 106
 Wellbery, David 20, 22, 24, 197
 Wells, Herbert George 300, 301, 303
 Weltner Jakab 287
 Werder, Peter von 242, 243
- Wessely-Hörbiger család 67
 White, Hayden 137, 138, 145
 Wiczorek, Katarzyna 141
 Wieler, Jossi 60, 68–70, 73,
 76–78
 Wiesel, Elie 51
 Wilke, Jürgen 231, 232
 Wirth, Uwe 34
 Woolf, Virginia 325, 326
 Woollcott, Angela 149
- Young, Elisabeth 311
- Zeke Ferenc 91
 Zenge, Wilhelmine von 228
 Ziegenhals, Plinius 244
 Zigány Zoltán 286
 Zilahy Lajos 305
 Zischler, Hanns 341
 Žižek, Slavoj 164
 Zola, Émile 256
- Zsávolya Zoltán 159
 Zsigmond Dezső 112, 131
 Zsoldos Sándor 275

hirdetés

hirdetés

hirdetés

hirdetés

Ráció Kiadó
Budapest, 2012
www.racio.hu
ISBN 978-615-5047-37-4
ISSN 1787-5234
Kiadványszám: 157
Felelős kiadó: Lajtai L. László
Felelős szerkesztő: Bednánics Gábor
Tördelés: Layout Factory Grafikai Stúdió
Nyomdai munkák: *mondAt Kft.*, www.mondat.hu